
كتاب قرطاس
الأدب II
ترجمات
قراءات
مقالات
الأدب

كتاب قرطاس الأدب II

ترجمات - قراءات - مقالات

كلمة

جمعنا في هذا الكتاب المقالات التي ترجمناها وكتبناها ونشرناها في موقع قرطاس الأدب ، في السنة الثانية من مشروعنا الأدبي . يضم هذا الكتاب في جزئه الأول مقالات أدبية مترجمة سواء فيما يخص الكتب والروايات والشعر والأدب . أما في جزئه الثاني فيحتوي على المقالات الأدبية والقراءات المكتوبة بأقلامنا . نأمل أن ينال الكتاب الثاني من كتاب قرطاس الأدب المقبولية وتعم فائدته الجميع .

ولمعرفة آخر ترجماتنا وكتاباتنا فعليكم بمتابعة موقع قرطاس الأدب أو صفحة قرطاس الأدب في الفيس بوك وتويتر .

قرطاس الأدب .

فهرس

ترجمات

قراءات ومقالات

ترجمات

عندما يكون السجن مدى الحياة حافزًا للكتابة – رود نوردلاند

ترجمة : بلقيس الكثيري

قد حُكم بالسجن مدى الحياة على أحمد ألتان ، مؤلف كتاب "لن أرى العالم مرة أخرى" ، وأنا أخضع لعلاج ورم في المخ ، وكلانا مصمم على السير قُدمًا .

يقضي الروائي والصحفي التركي أحمد ألتان عقوبة السجن مدى الحياة في بلده الأم ، حيث مسموح له أن يرى أطفاله من حين لآخر ، وتقتصر كتابته -نظريًا- على ملاحظات قصيرة لأسرته ومحاميه . وقد نشرت أذر برس في بداية هذا الشهر الترجمة الإنجليزية لمذكراته "لن أرى العالم مرة أخرى" ، والتي كتبها بتحدٍ خلف القضبان ، وهُرّبت إلى هذا العالم الذي لن يراه أبدًا .

أشعر بنوع خاص من التعاطف مع السيد ألتان لأنني أيضًا أواجه عقوبة مدى الحياة متمثلة في مرض عضال -قاتل في كثير من الأحيان- إذ أعاني من ورم في المخ ، لكن في حالتي يمكنني في الأقل أن الوم الصحة أو الرب أو الحظ السيئ لا أبناء بلدي الحاقدين .

الجدير بالذكر أن عنوان كتاب السيد ألتان بيان لحقيقة مؤلمة ، لا صرخة استغاثة يائسة . لا يوجد في صفحات المذكرات البالغ عددها 212 صفحة رثاء لذاته ولو قيد أنملة . وخلاصة قوله في هذا الصدد أن : لا يمكنكم سجن عقلي ، ولا يمكنكم أن تخرسوني .

كتب : "لم أستيقظ يومًا لأجد نفسي في السجن ، ولا لمرة واحدة" .

"أكتب هذا في زنزانة السجن ، وأنا لست مسجونًا . أنا كاتب!" .

إذا كان السيد ألتان البالغ من العمر تسعة وستين عاماً في عامه الثالث في السجن ، يتحدى معاناة حياة السجون ، فهو على الصعيد الآخر لا يستهين بها . كتب عن "نيران الذعر" كما يسميها ؛ الإجراءات الخبيثة لتجريد الشخص من فرديته ، واستبدال اسم شهادة ميلاده غير المستخدم عادةً باسمه الذي يُعرف به ؛ واستبدال ملابسه الخاصة بزي موحد . ليس بإمكانه أن يلبس أو يخلع ملابسه أو يأكل أو يستحم أو يمارس الرياضة وقتما يشاء . لكن أحد أقسى أوجه الحرمان –وهو من الأمور المثيرة للدهشة– عدم وجود مرايا أو حتى أسطح عاكسة في أي مكان في حرم السجن الذي يضم أحد عشر ألف سجين ، معظمهم محكومين لأسباب سياسية .

لم يدرك من قبل عدد المرات التي يتأمل فيها المرء نفسه في المرآة ، وما مدى أهمية ذلك . كتب عن ذلك : "التواصل البصري مع نفسك معجزة صغيرة . أنظر حولي باحثًا عن نفسي ولا أجدها" .

في 14 يوليو 2016 ، شارك السيد ألتان وشقيقه محمد ، أستاذ اقتصاد ومعلق سياسي ، في برنامج تلفزيوني ، استضافتهما فيه ناظلي إليجاق ، وهي صحفية بارزة . وفي اليوم التالي حدث انقلاب عنيف ضد حكومة رجب طيب أردوغان وأُحبِطَ ، وقد تضمن محاولة اغتيال وتفجير البرلمان وما يقرب من ثلاثمئة حالة وفاة . واتُهم الأخوان ألتان والسيدة إليجاق بإعطاء "رسالة مموهة" لبدء الانقلاب .

قُبض على أحمد التان والسيدة إليجاق وحُكم عليهما بالسجن المؤبد . (وحكمت محكمة أعلى ببراءة محمد ألتان) . واستنفد أحمد ألتان كل صيغ الاستئناف أمام المحاكم العليا ، ورسخَ وجود أردوغان في السلطة .

لقد مُنعتُ من الدخول إلى تركيا بسبب مقالات كتبتها حول معاملة الأقلية الكردية في البلاد ، لذلك أجريت مقابلة مع السيد ألتان على مدى عدة أسابيع في يونيو بذات الطريقة التي كتب بها كتابه ، عن طريق تهريب الأسئلة إليه وانتظار ردوده المهربة ، مكتوبة بخط اليد بقلم أزرق . (ترجمت ياسمين تشونجار رسائلنا المتبادلة ، وهي من ترجمت مذكراته أيضًا) .

سألتُ السيد ألتان ما الهدف من هذا الكتاب؟ وقلتُ أيا كانت شجاعة الكتاب من أمثاله فهي ليست سوى مصدر إزعاج أكثر من كونها تهديداً للدولة ، مثل بعوض مزعج يمكن أن تتخلص منه بمضرب قاتل الحشرات .

كان رد السيد ألتان عنيفًا ومنصفًا على حد سواء ، كتب : "من الممكن أن تقتل الكتّاب ، من الممكن أن تسجنهم ، أن تعذبهم ، لكن لا يمكن أبداً التخلص منهم كحشرات . الكاتب ليس بجسده فقط . كلما زادت محاولاتك التخلص من كاتب ، ساعدته لأن يصبح أكبر ، في حين تتقلص مكانتك : قاتل الحشرات يتحول إلى بعوض . هذه الحقيقة من الأسباب الأساسية التي تجعل الكتّاب يثيرون غضب أصحاب السلطة . أعتقد أن لي الحق في أن آمل أن يعيش ما كتبته أطول من السلطات السياسية في تركيا اليوم ؛ إن السلطات السياسية مقارنة بالكتّاب ضعيفة بطريقة يُرثى لها" .

سألت السيد ألتان ماذا لو حرمتك السلطات من القلم والورقة؟ فأنت بعد كل شيء مسجون بسبب "رسائل مموهة" ، ومذكراتك قلما تكون مموهة .

أجاب : "بالطبع يمكنهم مصادرة الورق والقلم ، لكنهم لم يفعلوا ذلك . لقد نُشر كتابي بعدة لغات أوروبية قبل أن يصدر في الولايات المتحدة ، ولم أواجه حظراً على كتابتي ، لأنه مع سخافة الادعاءات الموجهة إلي ، وحقيقة أن محاكمتي كانت مهزلة ، فهم يريدون أن يثبتوا

أن القضاء المستقل أدانني لأسباب وجيهة . إذا حظروا كتابتي ، فسيعرّضون أنفسهم لمواجهة صعوبات أكبر لتبرير ما فعلوه" .

قلتُ : لكن ألا تخشى أن يعرّضك نشر هذا الكتاب ، حتى ولو باللغات الأجنبية فقط (لم يصدر بالتركية حتى الآن) لمزيد من الأذى؟ لقد تحدثتَ عن الحرية الحيوية للفكر ، وحماية أفكار الفرد "في علِّية الذهن" ، ولكن ألا تحتاج أيضًا إلى حرية التدوين؟ ألن يكون الأمر مدمرًا إذا لم تستطع ذلك؟

أجاب السيد ألتان : "الكتابة بين هذه الجدران السميكة تحررني . الخوف نفسه أخطر من الشيء الذي تخشاه . الخوف من الموت أسوأ من الموت . الخوف يأخذك رهينة ويقتل مقاومتك . لا يوجد مكان يكون فيه الخوف أكثر فتكًا مثل السجن" .

أضاف : "مع ذلك فإن مخاوفك هي مخاوفي أيضًا . لكن منذ أصبحتُ هنا ، قمت بطريقة للحفاظ على عملي مهما حدث لي . عندما أكتب قطعة نثرية ، أخطو في فناء السجن وأكرر الجمل في ذهني إلى أن أحفظها عن ظهر قلب . إذا صادروا أوراقي ، فلن يضيع العمل كاملاً . هذا ليس بالأمر السهل فعله ، ولكنني اعتدت عليه في السنوات الثلاث الماضية .

لسجين الرأي مكانة معينة - بما في ذلك المكانة الأدبية- الأمر الذي لا يتمتع به أي كاتب في الخارج . أردت أن أعرف كيف يشعر السيد ألتان حيال ذلك . فسألته : هل كانت عقوبة السجن مدى الحياة في نهاية المطاف تستحق كل هذا العناء ، لأنها مكنتك من كتابة هذا الكتاب؟

كان جوابه صريحًا : إليك إجابتي الصادقة : نعم ، الأمر يستحق ذلك . أريد أن أخبرك شيئين عني : أولاً : أنا بدون الكتابة لا شيء يُذكر ، شخص عادي جداً ؛ لا فرق بين

وجودي وغيابي . أنا شخص قلِق . والكتابة تحميني من العدم والأرق . أحتاج أن أكتب من أجل أن أحمي نفسي مني .

عندما قابلت السيد ألتان لم يكن قد شُخّصت إصابتي بالورم بعد ، وعند تحرير الرسائل المتبادلة ، أدركت تشابهًا لم أشعر به في البداية . كلانا في حالة أبدية ؛ سجنه مدى الحياة ، والورم في مخي- والكتابة عزاء لكلينا ، لأسباب مختلفة . في بعض الأيام ، عندما أكتب مقالاً جيداً ، أو أصيغ نصًا متقنًا ، أو أكتب مقالاً يحرّك مشاعر الكثيرين ، أشعر -مثل السيد ألتان- أن الأمر يستحق العناء .

هو يعاني بسبب سلطة سياسية ، وأنا بسبب سلطة الطبيعة . ومع ذلك أجد نفسي أبتهج بالسطور الختامية في كتابه ، التي أعيد كتابتها هنا : "لأن لدينا مثل كل الكتّابِ سحرٌ ، يمكننا المرور عبر جدرانكم بكل سهولة" .

أفضل خمسة وعشرين كتاب أطفال عن الصحة والسلامة - نيكول يونغ

ترجمة : عبير علاو

دعونا نكن صادقين ، رغم أهمية الأكل الصحي والصحة ، فإنه في بعض الأحيان يكون من الصعب أن نتحمس لهما ، علاوة على ذلك ، فإننا غالبًا ما نكافح مع الطرق الصحيحة لتوصيل أهمية أمور كالسلامة والصحة إلى الأطفال دون تخويفهم منها ، لذلك أعددنا لك قائمة تضم أفضل 25 كتابًا للأطفال حول الصحة والسلامة لمساعدتك أنت وأطفالك في إثارة حماستكم حول هذه المواضيع .

وإليك القائمة :

1 . EAT MORE COLORS BY BREON WILLIAMS .

لا يمكنك أن تفضل قراءة كتاب عن الأكل المتوازن!

يشجع كتاب Eat More Colors الأطفال على تبني الأكل النباتي ، إذ يحتوي على حقائق مثيرة للاهتمام في كل صفحة لمساعدة الأطفال على تعلم نبات الهليون والعنب والأطعمة الصحية الأخرى .

2 . EATING THE ALPHABET BY LOIS EHLERT .

كتب المؤلف لويس إيليرت الكثير من كتب الأطفال المذهلة التي تبرز الأكل الصحي والتشجير والتمتع بالطبيعة ، يتميز Eating the Alphabet برسوم توضيحية جميلة ،

وتعليم الأطفال الصغار الكثير حول الفواكه والخضروات من حيث ألوانها وأشكالها وأسماؤها .

3 . FUN AND FRUIT BY MARÍA TERESA BARAHONA, ILLUSTRATED BY EDIE PIJPERS .

لا يمكنني أن أثني على الرسوم التوضيحية وألوانها المائية في كتاب Fun and Fruit بما يفيها حقها ، وهو كتاب جميل يشجع الأطفال على رؤية التنوع اللوني وألوان الطيف الجميلة في الأطعمة التي يتناولونها كما يجعلهم يحتفون بالأرض التي يعيشون بها .

4 . THE VEGETABLES WE EAT BY GAIL GIBBONS .

ساعِد الأطفال على الوقوع في حب الخضار والتغذية الجيدة من خلال كتاب The Vegetables We Eat ، ومتابعته مع رفيق الكتاب القرد Gibbon .

5 . MRS. PEANUCKLE'S FRUIT ALPHABET BY MRS. PEANUCKLE, ILLUSTRATED BY JESSIE FORD .

يخصص كتاب Mrs. Peanuckle's Fruit Alphabet كل حرف لفاكهة مختلفة ويخبر الأطفال الكثير عنها كـ "أين تنمو هذه الثمار ، وكيف تتحقق من نضجها ، والأشياء التي نتناولها مع تلك الثمار" ، وللصغار الذين يخشون إضافة أشياء غير مألوفة إلى أطباقهم ، يعد هذا الكتاب مقدمة ممتعة ومقنعة للفواكه الجديدة .

6. CHOOSE GOOD FOOD!: MY EATING TIPS BY GINA BELLISARIO, ILLUSTRATED BY HOLLI CONGER.

يساعدك كتاب Choose Good Food! في بدء المحادثات حول خيارات الطعام عندما تتحدث مع أبنائك عن كيفية تناول الطعام الصحي ولماذا .

7. RIGHT THIS VERY MINUTE: A TABLE-TO-FARM BOOK ABOUT FOOD AND FARMING BY LISL H. DETLEFSEN, ILLUSTRATED BY RENEE KURILLA.

Right This Very Minute هو كتاب ممتع وغني بالمعلومات يساعد الأطفال على تتبع الطعام من صحنهم إلى حيث ينمو .

8. HOW DID THAT GET IN MY LUNCHBOX?: THE STORY OF FOOD BY CHRIS BUTTERWORTH, ILLUSTRATED BY LUCIA GAGGIOTTI.

كتاب آخر رائع يتتبع الطعام من وصوله إلى صناديق غداء الأطفال إلى حيثما نما ، ويجعلهم يتساءلون قائلين "كيف وصل هذا الطعام إلى صندوق غذائي؟" وقد تجد أطفالك قد أصبحوا بعد ذلك متحمسين لزراعة حديقة صغيرة خاصة بهم .

GREEN GREEN: A COMMUNITY GARDENING . 9
STORY BY MARIE LAMBA AND BALDEV LAMBA,
. ILLUSTRATED BY SONIA SANCHEZ

بتحدثنا عن البستنة ، G r e e n G r e e n هو قصيدة محببة لبناء المجتمع من خلال الزراعة ، أحببت الرسوم التوضيحية في هذا الكتاب ، والاحتفال البهيج في الهواء الطلق ، والملاحظات المفيدة للأطفال حول كيفية بدء زراعة حدائقهم الخاصة .

LOLA PLANTS A GARDEN BY ANNA MCQUINN, . 10
. ILLUSTRATED BY ROSALIND BEARDSHAW

يحكي الكتاب عن لولا وهي فتاة رائعة تقوم مع أمها بزراعة حديقة ، ويُعد هذا الكتاب تشجيعاً مثالياً للصغار (والكبار) على ترك الشاشات خلفهم وخوض التجربة بأيديهم من خلال زراعة شيء لذيذ يتناولونه .

T EAT BROCCOLI BY BARBARA'MONSTERS DON . 11
. JEAN HICKS, ILLUSTRATED BY SUE HENDRA

لا تحب الوحوش (والصغار) البروكلي!

أو على الأقل لا يعتقدون أنهم يحبونه!

12. GOOD FOR ME AND YOU BY MERCER MAYER.

هل كتب ليتل كريتر قديمة جدا؟

إطلاقًا! كتاب **Good for Me and You** تتبع نهجًا يحفز الأطفال لحث جميع أفراد الأسرة على الأكل والتمارين الصحية .

13. M A COOK BY DK'LOOK I

أجد أن معظم كتب طبخ الأطفال ليست صديقة للطفل ، لكن كتاب **m a'Look I C o o k** يكسر القالب المعتاد عليه من خلال الكثير من الصور ، والتعليمات الفائقة السهولة ، والوصفات الصحية التي تشجع الأطفال على اتباع الطرق الصحية في الغذاء تحت إشراف الوالدين .

14. LITTLE HELPERS TODDLER COOKBOOK: HEALTHY, KID-FRIENDLY RECIPES TO COOK TOGETHER BY HEATHER WISH STALLER.

إن ما يفقده كتاب الطبخ **Little Helpers Toddler Cookbook** هو القراءة الفعلية للأطفال ، فهو يقدم خيارات صحية للطفل بوصفات مصنفة ويمكّن الأطفال من تقييمها وكتابة ما يحبونه .

15. S COOK! BY SUSAN'SESAME STREET LET MCQUILLAN.

وصفات صحية وسهلة المتابعة مقدمة للأطفال من قبل شخصيات شارع سمسم!

16. BRUSH, BRUSH, BRUSH! BY ALICIA PADRON.

فرّش ، فرّش ، فرّش! هو كتاب صغير يُعلم الصغار أهم أجزاء نظافة الفم ويجعل هذه العملية ممتعة ، فهو كتاب قراءة مفيد للغاية ، خاصة إذا كنت تحاول تعليم أطفالك الصغار أن معجون الأسنان ليس مجموعة طعام أخرى!

17. BRUSH, FLUSH, WASH BY SCARLETT WING, ILLUSTRATED BY AMY BLAY.

التدريب على استخدام القعادة ، وتنظيف الأسنان ، والاستحمام هي اللبنات الأساسية للنظافة الجيدة ، ولسبب ما ، هي من أصعب الأشياء في التعليم ، لذا يقدم هذا الكتاب الصغير المفيد للأطفال كلمات اصطلاحية لفهم أساسيات كل منهم .

18. POTTY BY LESLIE PATRICELLI.

هذا الكتاب البسيط يستخرج اللغز من الذهاب إلى الحمام ، لذلك نأمل أن يجعل تلك التدريبات أسهل قليلاً .

19. BATHTIME MATHTIME BY DANICA MCKELLAR, ILLUSTRATED BY ALICIA PADRÓN.

نشرت أحد أصدقائي مؤخرًا على وسائل التواصل الاجتماعي أن أطفالها يمكنهم أن يغوصوا في أي حمام سباحة أو محيط ، ولكن عندما تصب الماء فوق رؤوسهم في الحمام ، يتصرفون كما لو أنها تحاول قتلهم . **Bathtime Mathtime** يصنع لعبة عدّ للحمام وقد يشجع على المزيد من العد والأقل من الدراما في وقت الاستحمام .

20. WILL LADYBUG HUG? BY HILARY LEUNG.

هذا الكتاب المقرب والمضحك عن الموافقة والاستئذان هو فقط ما تحتاجه لبدء حوار مع صغارك حول الحدود الشخصية .

21. LET'S TALK ABOUT BODY BOUNDARIES, CONSENT & RESPECT BY JAYNEEN SANDERS, ILLUSTRATED BY SARAH JENNINGS.

لا تدع عنوان هذا الكتاب يخيفك من مشاركته مع الأطفال ، دعونا نتحدث عن حدود الجسم ، والاستئذان ، والاحترام ، أمامك كتاب غني بالمعلومات التي يمكن الوصول إليها على نحو لا يصدق ، بالإضافة إلى أنه يحتوي على دليل محادثة مفيد للبالغين (نعم!) .

22. BLOW YOUR NOSE, BIG BAD WOLF BY STEVE SMALLMAN.

هذه القصة الخيالية التي تحولت إلى حكاية تحذيرية ليست مخيفة جدا بل ممتعة وتعطي الطفل دروساً حول عدم انتشار الجراثيم .

23. GERMS: FACT AND FICTION, FRIENDS AND FOES BY LESA CLINE-RANSOME, ILLUSTRATED BY JAMES RANSOME.

يساعد هذا الكتاب الشامل لمرحلة رياض الأطفال وحتى الصف الثالث الابتدائي على إزالة الغموض عن الجراثيم ويهب الأطفال شيئًا من الوعي الصحي .

24. I AM PEACE: A BOOK OF MINDFULNESS BY SUSAN VERDE, ILLUSTRATED BY PETER H. REYNOLDS.

أحدثت الدراسات واللغة وممارسات اليقظة الذهنية ثورة عظيمة في الثقافة الحديثة هذه الأيام ، حتى إن العديد من المدارس ومسؤولي الأطفال أصبحوا يفكرون في كيفية دمج اليقظة الذهنية في الحياة اليومية للأطفال لزيادة قدرتهم على تهدئة أنفسهم والتنظيم وكذلك تحسين صحتهم العقلية العامة ، كتاب I Am Peace هو مقدمة رائعة لليقظة الذهنية للأطفال ويعتبر أحد أفضل كتب الأطفال في مجال الصحة .

BREATHE LIKE A BEAR: 30 MINDFUL MOMENTS . 25 FOR KIDS TO FEEL CALM AND FOCUSED ANYTIME, ANYWHERE BY KIRA WILLEY, ILLUSTRATED BY ANNI . BETTS

يوفر Breath Like a Bear ألوانًا جميلة ولغة صديقة للأطفال ، وإرشادات سهلة المتابعة خاصة باليقظة الذهنية ، يتضمن Breathe Like A Bear العديد من التمارين التي تساعد الصغار على الهدوء أو التـــــــــــــــركيز أو التخيل وتكوين بعض الطاقة والاسترخاء .

أفضل خمس نصائح لكي تصبح كاتبًا أفضل- غِل جونز

ترجمة : بلقيس الكثيري

صرحت المؤلفة المعروفة جودي بيكولت ذات مرة : "يمكنك دائماً تحرير صفحة كُتبت سيئا ، ولكن لا يمكنك تحرير صفحة فارغة ." وفي عالم اليوم يمكن تطبيق ذلك لأقصى حد وبكل سهولة على المسودة الأولى للبريد الإلكتروني أو أي منشور في مواقع التواصل الاجتماعي أو رسالة إلى صديق . جميعنا يعرف النص الكتابي الجيد عندما يراه ؛ نتعلم منه شيئًا ، أو ينقل لنا معلومات بطريقة مقنعة ، أو يحرّك مشاعرنا .

ولكن كيف يمكننا تحسين مهاراتنا الكتابية؟ أسهل إجابة : اكتب ، واكتب ، ثم اكتب أكثر . إذا كنت تنشد الكمال في الكتابة ، فستجلس أمام صفحة فارغة إلى الأبد . مهارة الكتابة رحلة أكثر منها محطة . تخوض عبرها مغامرة ، وأنت خلف عجلة القيادة ، والمضمار أمامك . تتقدم خطوة تلو خطوة . بالإضافة إلى هذه النصيحة ، يقدم الكاتب المستقل غِل جونز أكثر من خمس نصائح يمكن أن تساعدك في تحسين مستواك الكتابي .

نصيحة غِل الأولى في الكتابة : اقرأ يا عزيزي ، اقرأ .

لا يمكن أن تكتب جيدا إذا لم تكن تقرأ . نقطة انتهى . إن قراءة الغث والسمين تكشف لك أنماطًا مختلفة للكتابة وأشكالها ولغاتها وأنواعها . وتكشف لك مستويات كتابية أفضل من مستواك ، وتساعدك على اكتساب عين نقـــــــــــدية للنصوص غير المؤثرة . تساعدك القراءة المنتظمة على توسيع مخيلتك وأسلوبك ، وتساعدك على الارتقاء بأسلوبك من كتابة جملة

قد تضرب في الساق إلى الضرب بين العينين . لقد علمني ستيفن كينغ أنه عندما تكتب ، فليس المهم أن تشغل بالك بتركيب الجملة بل أن تتذكر جراحك . وعلمتني آنا لاموت أن أفضل نص تكتبه عندما تقذف مشاعرك في النص . فالمشاعر هي التي تصل إلى الناس . إذا كنت مجرد روبوت آلي ، فاكتب لطلاب الهندسة . أما إذا كنت ذا مشاعر مبدع ، فيجب أن تكتب لتحريك القلوب والكوكب ممتلئ بهم . لأن كل إنسان على البسيطة يشعر بشيء اليوم ، ويحتاج أن يعرف أنه ليس وحده .

نصيحة غِل جونز الثانية : ابحث عن قرائن حمضك النووي الإبداعي في وسائل الإعلام ، والهدوء!

شاهدت فيلماً مؤخراً؟ ما الذي جعلك تضحك؟ تبكي؟ تفكر؟ هل تحب الكوميديا؟ الأكشن؟ الدراما؟ الرومانسية؟ ما الذي يحرّك مشاعرك؟ أنا متأكد تماماً أن لك وصلتك السلكية ، وإذا عرفت كيف يمكن وصلها ، فستقفز قفزة هائلة نحو ما تريد الكتابة عنه ، وكيف تريد أن تكتب عنه . عندما تقرأ الكتب والمقالات أو تشاهد مقطع فيديو على اليوتيوب أو موجزاً . . . اسأل نفسك عما أصابك في الصميم . هل تجذبك الرياضة والمنافسة؟ مقابلات المشاهير؟ قناة فود نتوورك؟ سي إن أو فوكس نيوز؟ حمضك النووي يقول لك شيئا . استمع له ، هل تنصت؟ معظم الناس الذين أعرفهم والذين يريدون أن يكونوا كتاباً لا يسمعون صوت الروح التي وهبها الله لهم وسط هدير حياتهم وسرعتها . من الصعب جداً أن تسمع مركز عالمك الشخصي بداخلك وأنت جالس في الصف الأول من سباق دايتونا 500[1] . لنتفق على أمر : إذا لم يكن بوسعك أن تصمت ، أو توفر الهدوء

الكافي للاستماع إلى من تكون ، فاخرج من مجال الكتابة ، لأن البداية دائمًا تبدأ بك . إذا كنت مستعداً وقادراً على فعل ذلك ، فانتقل إلى النصيحة الثالثة .

استقطع وقتًا للكتابة ، كل يوم .

هل قال غِل جونز كل يوم؟ يا له من حالم! همم . . . لستُ أتلعثم . أتذكر عندما جلست مع مدرّب الكتابة ديف في لقائنا الأول وقلت له : "ديف ، لدي ما يقارب ساعة لشرب القهوة معك ، أتحفني بشيء من علمك وانظر كيف سأصبح جوان ك . رولينغ!" نظر إلي مدة ثانية ليرى ما كنت أعنيه وقال : "أريدك أن تفعل شيئًا : اكتب . كل يوم فحسب . اجلس واكتب ما لا يقل عن ألف كلمة كل 24 ساعة . افعل ذلك مدة ثلاثة أشهر . وأرسل لي نسخة لما تكتبه بالبريد الإلكتروني كل يوم" . وهكذا استيقظت في اليوم اللاحق وفكرت في الكتابة ، ثم تقلبت حتى نفضتُ هذا الشعور . كنت جيداً في ذلك . بعد أسبوع ، أرسل إلي ديف وقال "أين نسختي من كتاباتك؟ بما أن الكتّاب -كما تعلم- يكتبون . سواء كنت تشعر برغبة أم لا ، سواء كان لديك إلهام أم لا . . . اكتب! إنتاج قليل خير من عدمه ، وعندما تمارس الإنتاجية القليلة تتطور . لقد لعبت كرة السلة في فريق من الدرجة الأولى في التسعينيات ، كنا نخرج كل يوم ونسدد الكرات على السلال ، لأن هذا ما يفعله لاعبو كرة السلة . لا أحد ينام عن موعده . لاعبو كرة السلة المحترفون يلعبون كرة السلة . هذا التصميم الثابت يحرز التقدم . لذلك دعني أقول لك مرة أخرى . الكتّاب يكتبون! وهذا ما قد يدفعك بعيداً . إذا كنت لا ترغب في القيام بذلك كل يوم ، فخير لك أن تتصل بـ "هولمارك[2]" وتطلب منهم أن يطبعوا لك بعض البطاقات اللطيفة .

نصيحة غِل الرابعة : لا تضغط زر "الإرسال" . . . ليس بعد!

توقف قبل الطباعة! المسوَّدات الأولى تسمى مسوَّدات أولى لسبب . لأنها تُتبع بالمزيد . يجب أن يكون هناك أكثر من واحدة . بمجرد أن أنهي كتابة رسالة بريد إلكتروني أو منشور في الفيس بوك أو تويتر أو فصل من كتاب يمكن إرساله إلى الناشر . . . أذهب لأستحم أو لمشاهدة فيلم ، أو مشاهد مباراة على التلفزيون . تعرفون المسوَّدة التي أنهيتها للتو؟ لا تنفك ترتد في ذهني ، مثل عجينة طينية لنحات تجُهز لتكون تمثال داود بيد مايكل أنجلو . أو على الأقل هذا ما آمله! إذا لم أقم بهذا الإجراء ، فإن نسختي النهائية تبدو وكأنها صلصال بيد طفلي البالغ عامين .

لذلك اذهب لنزهة . . . اغسل الصحون . . . خذ قيلولة . . . قبّل من تحب . هل تعرف الحال الذي تحاول فيه أن تتذكر اسماً أو تسترجع شيئًا يسيراً من الذاكرة ولا تستطيع ، ثم تذهب لإعداد شطيرة زبدة الفول السوداني بالمربى ثم دون سابق إنذار . . . تتذكر؟! عندما تطفئ جزء التفكير في عقلك ، تضاء صمامات اللا شعور واللا وعي . لذلك دعها تتوهج واذهب إلى عملك! عندما تعود إلى النص المكتوب بعقل منتعش ، وعين جديدة يحين الوقت المناسب للتحرير . اقضِ وقتا ممتعاً معه! حرر وأعد الكتابة حتى يتدفق النص بسلاسة . إن قضاء بعض الوقت بعيداً عن العملية الإبداعية قبل التحرير ، يتيح لعقلك أن يستقر ويشتعل ، ويعود للكتابة بعين ناقدة أكثر ؛ مثل مايكل أنجلو...

وأخيراً وليس آخراً . . .

استخدم التكنولوجيا .

نتحدث أنا ورفاقي عن مهارة أو معلومة ما ونعرف أنها موجودة ونحتاجها في الوقت الحالي ، فيبادر أحدهم عادةً ليقول : يوجد تطبيق لهذا! وينفجر رأسي! أندفع بحماس جداً لأن ما أحتاجه في متناول لمسات من إصبعي . بما في ذلك التطبيقات التي تساعدك على تنظيم كتاباتك الأكثر تعقيداً ، وتلك التي تتيح لك الكتابة دون تشتيت ، وتلك التي تساعدك على أن تكون أكثر إبداعًا . ابحث عن البرامج التي تناسب احتياجاتك في الكتابة . قد يشحذ هذا الأمر عقلك ، وعندما تتملص الكلمة التي تستخدمها مثل قافزة أوليمبية على عمود ، فهناك معاجم مرادفات متاحة على الإنترنت . توجد عشرات البرامج الرائعة المتوفرة على الإنترنت التي يمكن أن تساعد أي كاتب على تحسين كتاباته . وبما أننا نعيش في القرن الحادي والعشرين ، فمن الجيد أن تستغل التكنولوجيا لتساعدك في تحسين كتابتك . لذلك ، باشر الآن!

أوه ولا تنسَ أن الكتاب يكتبون . لذا ابدأ الآن . مغامرتك في الانتظار!

- غِل جونز : حصل على شهادة الأعمال من جامعة برادلي وماجستير من المدرسة اللاهوتية **Western Seminary** . وهو رجل أعمال أنشأ أكبر كنيستين في تاريخ كولورادو . يعمل حاليًا متحدثًا ومعلمًا ومؤلفًا عن موضوعات الحقيقة والصدمات والوعي الروحي . وهو أب لأربعة أطفال ويعيش في ماوي مع زوجته بيث . يمكنك رؤية المزيد من أعماله على الموقع **gil-jones. com** والتواصل معه على : info@gil-jones. com

---

[1] سباق دايتونا 500 : سباق سيارات طويل المدى بطول 500 ميل ، يقام سنويًا في دايتونا- فلوريدا .

[2] هولمارك كاردز : مؤسسة أمريكية لتصنيع بطاقات المعايدة في الولايات المتحدة .

كيف نحتفي بعيد ميلاد والت ويتمان المئتين - بقلم: بيتر شيلدال

ترجمة : عبير علاو

احتفلنا هذا العام بعيد الميلاد المئتين لوالت ويتمان ، وأعني بكلمة "نحن" جميعنا الذين نتمتع بمتعة التحدث باللغة الإنجليزية الأمريكية ، فقد اخترع ويتمان شعراً خاصاً بهذه اللغة وجعله مفتوحاً لمختلف أنواع التجارب وجعلها لغة تتميز بالديمقراطية في مجتمع متعدد الأعراق في قارة شاسعة .

تشمل الفعاليات العامة التي تحتفل بالذكرى المئوية الثانية لويتمان ثلاثة عروض صيفية في نيويورك تحكي وتقص تفاصيل حياته في مكتبة مورغان ، ومكتبة نيويورك العامة ، ونادي غروليير ، كما توجد كتب ومخطوطات ومطبوعات وصور فوتوغرافية وعناصر صوتية ومرئية في المكتبة العامة ، وهي عبارة عن خصلات لشعره ، وفي نادي جروليير توجد شعيرات من لحيته .

تعد العروض المتوفرة ممتازة من نوعها : فهي تدور حول التذكر واستنفار الذكريات إعلامياً ومشاعرياً ، وهي تتعلق بالشعر لأن نصوص حائط المتاحف عبارة عن أعمال فنية فتكون بمثابة تعزيز المغامرة الجمالية أو تحل محلها ، إلا أنني لا أهتم بذلك المجال كثيراً ، فالقائمين على تلك العروض لديهم ثقافة الهالة التي لا يمكن تجنبها ، على غرار عبادة المشاهير ، وهذا ليس لأن ويتمان لو كان موجوداً لمانع ذلك ، فقد كان مروجاً ذاتياً لنفسه خالٍ من الخجل إذ قام

كثيراً باستعراض آراء الهذيان عن "**L e a v e s o f G r a s s**" ولعب على صورته الشعبية السائدة لدى الناس وتلقيبه بـ "**Good Gray Poet**" .

إنني أوصي بتفعيل هذه المناسبة في المنازل أو في الإجازات ، اجلس مع أحد أفراد أسرتك واقرأ بصوت عالٍ هاتين القصيدتين لويتمان : "**T h e S l e e p e r s**" (1855) ، التي يتسلل فيها ويتمان على سبات الآخرين ، الأحياء والأموات ، ويتداخل في أحلامهم حتى إنه في مرحلة ما يندمج ويمتزج روحيًا مع النائمين ، ويقول : "أعتقد أنني رئيسهم ، وأنهم جعلوني حيوانًا أليفًا إلى جانبهم" .

ثم انتقل لقصيدة "**W h e n L i l a c s L a s t i n t h e D o o r y a r d d'Bloom**" (1865) ، وهي كلمات ملحمية لأبراهام لنكولن -لكنه لم يسمِ الرئيس- وقد خسر في هذه القصيدة التداخل مع الطبيعة التي رمز إليها بالأغنية الرائعة "**the gray-brown bird**" (طائر السمنة الناسك) .

في كلتا القصيدتين ، تأمل كم من الوقت ستأخذ قبل أن تبكي ، ثم استجمع نفسك واستمر حتى النهاية!

إن قراءتك لقصائد ويتمان بصمت قد تُثريك ، ولكن سماع صوتك أو صوت أحد آخر وهو يقرأ إحدى قصائده يحرك مشاعرك وينقلك إلى الإيقاعات غير الملموسة والخفية لحروفه ، والمرسومة على موجات من الإحساس المتناوب بين القاسي والعاطفي جدا ، وهذه المشاعر تطغى عليك تمامًا وتتمكن منك حين تقرأ ويتمان بصوت مسموع ، ذلك لأن صوتك -إذا كنت تتحدث اللغة الأمريكية بطلاقة- سيكون متوقعًا ، مستبقًا الكلمات

ومتشبثًا بالحميمية ، وسهل التدفق ، إذ سيبدو الأمر كما لو أنك إبرة فونوغراف سقطت في أخدود من الفينيل .

كان ويتمان الثاني من بين تسعة أطفال في مزرعة في ويست هيلز ، في لونغ آيلاند ، حيث كان والده يكافح في مختلف مجالات العمل ، وعندما بلغ ويتمان في الثالثة من عمره ، انتقلت العائلة إلى بروكلين ، وفي عام 1830 ، ترك المدرسة وهو في سن الحادية عشرة آنذاك ليساعد في إعالة أسرته ، فتولى عدة وظائف حينها فعمل طابِعا ، وتجول في المدينة ومكتباتها مما أنشأ منه قارئًا نهمًا ، وبعد أن أحرقت منطقة الطباعة في عام 1835 ، عاد إلى لونغ آيلاند ، حيث عمل مدرسًا في إحدى المدارس لكنه لم يكن سعيداً بهذه المهنة وواصل في الوقت ذاته مهنته في مجال الصحافة ، وبحلول عام 1846 ، كان رئيس تحرير صحيفة بروكلين ديلي إيجل المرموقة ، ثم طُرد منها -بعد ذلك بعامين- بسبب سياساته المتشددة المتعلقة بالتربة الحرة ومناهضة العبودية ، ثم من بين مشاريعه المتلاحقة ، أسس صحيفة أسبوعية ، إلا أن حريقًا آخرَ دمر المكتب بعد صدور العدد الأولي .

في عام 1855 ، نشر ويتمان بنفسه أول إصدار له من أصل تسع طبعات من ديوانه "أوراق العشب" "Leaves of Grass" ، وأعلن عنه -دون أن يأخذ إذنًا- عن طريق طباعة خطاب ثناء خاص تلقاه من رالف والدو إيمرسون ، الذي كتب مقالته "الشاعر" في عام 1844 ، قارئًا أجزاءً توجيهية ، مثل : "أمريكا قصيدة في أعيننا ، إن جغرافيتها الواسعة تبهر الخيال ، ولا تنتظر الأوزان طويلاً"- هذا الشاب الصغير "والت" يحمل أكثر مما يُظهر .

اكتسب الكتاب تدريجياً شعبية واسعة ، في حين كان عرضة في كثير من الأحيان للهجوم بسبب الفحش المزعوم ، وأصبح الشذوذ الجنسي لدى ويتمان واضحًا في عاطفية قصائده

"**Calamus**" وحديثه عن "الالتصاق" ، والتي سميت باسم نبات ذي جذور ذات لون قرمزي على شكل قرع ، ولكن حتى قبل ذلك كانت حساسيته فيما يتعلق بالنساء والرجال فظة بدرجة كافية لتستفز كل نبيل .

وقد عبر عن الوطنية القوية للاتحاد في بداية الحرب الأهلية ، وفي عام 1862 ، سافر إلى جنوب واشنطن العاصمة للعثور على شقيقه جورج ، الذي أصيب في معركة فريدريكسبورج ، وعلى مدار الثلاث السنوات التالية ، خدم بلا كلل ممرضا متطوعا ومعينا للجنود الجرحى والمرضى في مستشفيات واشنطن ، كما كتب ذات مرة "الحرب الحقيقية لن تدور أبدا في الكتب" ، إلا أن بعض جوانبها الفظيعة بقيت محفورة في كتاباته .

تلك السنوات العصيبة ضخمت مفاهيم الموت لدى ويتمان ، فإذا كان يتس "نصف محب للموت المريح" ، فإن ويتمان مقلوبًا رأسًا على عقب من أجل ذلك باعتباره موضوعًا مناسبًا لرؤيته في إخراج قيمة إيجابية من أي شيء ، فقد كتب مرة "ما الجميل بحق إن استثنينا الموت والحب" ، -لاحظ أن الموت متصدرًا لديه- وفي الوقت نفسه ، جرب روحه في شراكة ودية مع النفوس الأخرى على الطريقة الديمقراطية المثالية مبتهجًا بالتنوع البشري ، فيرى أنه إذا فشلت أي تجربة فذلك يؤدي إلى الوحدة!

كان هذا النقص جليا وواضحًا بفضل معاصرته الشاعرة الأمريكية إيميلي ديكنسون الأصغر سنًّا منه وكلماتها في تواصل الروح الهامس مع نفسها ، وقد تعامل كل من الشعراء بهذه الطريقة مع الحداثة التاريخية لأمة من الأفراد المنشقين الذين يجب أن يتكلموا ويعبروا ليس فقط لأجلهم ولكن ليطمئنوا أنفسهم ذاتها ، لم تكن هناك تطورات جوهرية في الشخصية

الروحية منذ زمن ويتمان وديكنسون ، وباعتراف الجميع ، يمكن أن يكون ويتمان متبجحًا وديكينسون غامضة ، لكنهم استخرجوا الحقيقة ، واستخلصوا لنا رسائلَ من تلك الفوضى .

كانت عيوب ويتمان غريبة الأطوار ونموذجية في ذات الآن ، فقد كان متشبعًا للفلسفات الحديثة والعلوم المفترضة ، من الفلسفة الوضعية إلى علم الدماغ ، ففي كتابه "**Salut au Monde**!" (كان يُسمى "قصيدة التحية" في طبعته الأولى عام 1856) مجّد "إلها أفريقيا كبيرا ، ذا رأس ناعم ، مُشكَّلا على نحو نبيل ، ومقدّرا بروعة ، متساويا معي!" ، لكنه كان أقل عالمية في صحافته وأدلى بتصريحات عنصرية بوضوح في السنوات اللاحقة واصفًا السود "بالبابون" و "المتوحشون الوحشيون" ، وهي مسألة خطرة في أي حقبة لا سيّما تلك الأيام في لحظات الإرادة الشعبية المتضافرة لمواجهة نزعة العبودية ، كان ويتمان متشرّب نسخة من الداروينية الاجتماعية التي تنبأت بتراجع الشعوب غير البيضاء باستثناء الآسيويين في بعض الأحيان ، ليس لي أن أقول هذا ، ناهيك عن إهاناته التي يجب أن تُغتفر ، ومع ذلك ، كان في الليبرالية متقدمًا بأميال على نظيره الأكثر انتقادًا ، د . لورنس ، الذي كتب مقالته المتعمقة والمثيرة للجنون في كتابه "دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي" التي تقفز إلى ذهني كلما فكرت في ويتمان .

فقد كان لورنس ساخراً ومتهكماً حول تشدد ويتمان ، فقد علق عن سطر ويتمان "أنا ذاك الذي يتألم بحب عاطفي" قائلاً : "أكبر مغص بطني" ، فهو يصف ويتمان بانحلال الشخصية قائلاً أنه "يتسرب بقدر ضئيل ليترشح في الكون" ، ولكنه كتب بعد ذلك : "ويتمان ، الشاعر العظيم ، كان يعني الكثير لي" كأنه "موسى الأمريكي الغريب والحديث" و "مغيّر كبير للدم في عروق الرجال ."

إن لورانس خفق وفشل في الديمقراطية ثم سعى بعد ذلك لإنقاذ ويتمان منها ، وخلص إلى القول بـ : "إن الثروات الوحيدة ، هي النفوس العظيمة" ، بثقة أنه يحمل إحدى تلك الأنفس! ، لكن لويتمان فالروح قابلة للاستبدال ، ويتشاركها الجميع ، إنه تناقض رائع بينهما : لورنس يكافح بمرارة ليصبح خاليًا من قيود العالم القديم ، بينما ويتمان المولود حُرًا ليكون كما قال "رغيف في سهولتي ، متأملاً برعمًا من عشب صيفي" ، كان لورنس يتوق إلى حرية الأميركيين دون التنازل عن صلاحياته وامتيازاته رجلا ، متراجعًا عن روح الإحساس المشترك بالمواطنة والذي كان أمرًا مهما لدى ويتمان ، ونظرًا لعدم استخدام صلاحياته ، استحوذ ويتمان على كل العالم الذي كان فيه والذي عاد إليه ، مما جعله يحلق بعيداً ومتفرداً باستمرار .

بيتر شيلدال كاتب في فريق **The New Yorker** منذ عام 1998 وهو ناقد فني للمجلة ، أحدث مؤلفاته كتاب بعنوان "**Art** 100 :**Hot, Cold, Heavy, Light** **Writings,** 1988-2018 ".

العلاقة الفريدة بين المؤلف والمترجم "حوار صامت"- كلير أرميستيد

ترجمة : بلقيس الكثيري

يناقش كبار المؤلفين والمترجمين (من أولغا توكارتشوك الحائزة على جائزة مان بوكر الدولية ، إلى الشريكين ما جيان وفلورا درو) إيجابيات التعاون الثقافي (الترجمة) وسلبياته .

أولغا توكارتشوك والمترجمة جنيفر كروفت .

في ليلة حفل توزيع جوائز مان بوكر الدولية في العام الماضي ، اكتسح فائزان المنصة- الروائية أولغا توكارتشوك ومترجمتها جنيفر كروفت- لكن شخصًا ثالثاً في الخلف كان يهتف من على طاولته بصوت أعلى من الجميع . إنها أنطونيا لويد جونز التي علّقت : "شعرتُ بسعادة غامرة ، وما زلت كذلك" .

ما يضفي غرابة على الأمر أن لويد جونز هي مترجمة بولندية لمؤلفة أخرى كانت تعمل معها مدة أطول ، ولكنها ليست صاحبة الرواية الفائزة "رحلات[1]" .

بوجود جائزة مالية مشتركة بقيمة خمسين ألف جنيه إسترليني على المحك ، ألم ينتابها أدنى شعور بالحسد؟ تقول لويد : "نحن فريق ، صحيح أن الرواية الفائزة لأولغا وجنيفر وليست روايتنا ، لكنه أمر رائع لنا جميعًا وقد أمضينا سنوات في محاولة للترويج لكتب أولغا خارج بولندا ، وهو أمر يُحسب للأدب البولندي في مجال الترجمة" .

وتقول لويد جونز : "لقد كان هذا إنجازاً كبيراً بعد ثلاثين عاماً تقريباً من العمل . وقد أسهم في رفع مبيعات الترجمات الخاصة بي" .

وهذا يشير إلى الجدولة الرائعة لمؤسسة النشر المستقلة فيتزكارالدو الناشرة لأعمال توكارتشوك بما في ذلك "انطلق بجرافتك على عظام الموتى[2]" وهو عمل إيكولوجي غريب جداً يختلف كثيراً عن "رحلات" ، وقد فاز بجائزة مان بوكر الدولية الثانية في القائمة الطويلة .

سيعلن عن القائمة القصيرة لهذا العام يوم الثلاثاء (أعلن عنها) .

الأمر لا يقتصر على زيادة مبيعات الرواية البولندية ، فقد ارتفعت مبيعات الأعمال الروائية المترجمة في المملكة المتحدة بنسبة 5 .5 ٪ في العام الماضي إذ زادت مبيعات أعمال الأدب المترجم بنسبة 20 ٪ .

مع تحول المملكة المتحدة إلى الشؤون الداخلية ، وانشغالها بالصراع المرير المتزايد حول مغادرة الاتحاد الأوروبي ، يتطلع القراء إلى الخارج ، إذ يستأثر الأدب الأوروبي القاري بالنصيب الأكبر من الازدهار والانتشار . يقول جاك تيستارد (المؤسس الناشر لـ توكارتشوك) الذي يعد جزءاً من الموجة الجديدة للناشرين المستقلين الذين يأملون أن يزيدوا من إدماج الأعمال المترجمة في التيار الرئيس للأدب ، مشيراً إلى أن المملكة المتحدة وحدها تفصل الأدب الأجنبي عن الأعمال المكتوبة أصلاً باللغة الإنجليزية : "ستجد في فرنسا –حيث تُنشر خُمُس الكتب المترجمة– بلزاك وَبولانيو ، كالفينو وَكارير على الرف نفسه في المكتبات . فقط في الأنجلوسفير[3] يُفصلان" .

هذا الفصل جلي في عالم الجوائز ومكتبات بيع الكتب ، حيث تعد جائزة مان بوكر الدولية الأكبر بين مجموعة المنح والجوائز عن الأعمال الخيالية المترجمة . كيف قرر كروفت ولويد جونز من سيكون مسؤولاً عن رواية توكارتشوك التي فازت في نهاية المطاف؟

تقول توكارتشوك : "إنها مسألة ثقة" . وتقول لويد جونز : "بالتأكيد لستُ المترجمة المناسبة لرحلات ، لكن فيما يخص رواية انطلق بجرافتك ، قالت أولغا إنه يتعين علي القيام بذلك . وقالت مازحة أننا في سن السابعة والخمسين ، أصبحنا أنا وهي أشبه بالسارد غريب الأطوار دوزيجكو . . . حسناً ثمة شيء من الحقيقة في هذا" .

ما جيان والمترجمة فلورا درو .

قد يكون فريق توكارتشوك على وفاق لكنه ليس على صلة وثيقة ببعضه كما هو الحال لدى الروائي الصيني ما جيان ومترجمته فلورا درو ، وهي أيضًا أم لأطفالهما الأربعة .

يقول ما جيان : "فلورا هي الشخص الوحيد الذي ترجم كتبي إلى الإنجليزية . لقد جاءت إلى هونغ كونغ لإجراء مقابلة معي عشية يوم تسليم العمل . كانت لغتها الصينية جيدة جداً ، لذا أعطيتها نسخاً من كتبي وقلت لها شبه مازحٍ أنها يمكن أن تترجمها إلى الإنجليزية إذا شاءت" . يقول الروائي : "كان من الغرابة قول ذلك ، لكن كان فيه شيء من الشعور بالقدر" .

كان آخر تعاون بينهما عن كتابه "حلم الصين" [4] ، وهو هجاء شرس يرسم الانهيار العصبي لمسؤول حكومي محلي فاسد . صدر باللغة الإنجليزية في الخريف الماضي ، لكن من

غير المرجح قراءته باللغة الصينية -التي يعدّها ما جيان النسخة الأصلية- لأن الرقابة في الصين أصبحت الآن شديدة جداً لدرجة أن ناشري هونغ كونغ لا يجرؤون على تحدي الحظر الذي طال أمده بمنع نشر رواياته في الأرض الأم .

يتكلم ما جيان النزر اليسير من الإنجليزية ، لذلك يتحدث على لسان درو في الحياة وكذلك في العمل .

هل فصل الحياة المهنية عن المنزلية تحدٍ؟

تقول درو : "ما جيان الذي أترجم له كيان مختلف تماماً عن ما جيان الذي أعيش معه" .

"لا يوجد أي لبس على الإطلاق . لا أشعر أبداً أني أترجم كلمات الشخص الذي تناولت معه العشاء للتو أو الذي أخذ أطفالنا إلى الحديقة . إن معرفته حق المعرفة تعني أنه يمكنني بطريقة غريبة أن أكون ما جيان نفسه وأن آخذ مكانه . . . لا أترجم له بصفتي صديق أو مترجم ، بل بالطريقة التي كان ما جيان سيكتب بها لو أنه يكتب بالإنجليزية . ثمّة أوقات أثناء الترجمة أشعر فيها أننا نجري حواراً صامتاً بيننا ، قد لا نجد الوقت لنُجريه في الحقيقة . وتتضمن العديد من كتبه إشارات إلى الأماكن التي كنا فيها معًا ، وأحلامي التي أخبرته بها أو ما يقوله أطفالنا" .

ليلى سليماني والمترجم سام تايلور .

العلاقة بين المؤلفين والمترجمين ليست عادة بهذا القرب ، ولا يقتصر السبب في كثير من الأحيان على أنهم يعيشون على بعد آلاف الأميال عن بعضهم .

أُدرج اسم المترجم سام تايلور –المتخصص الفرنسي الذي يعيش الآن في الولايات المتحدة– في قائمة مان بوكر الدولية ، مع رواية أربعة جنود [5] ، وهي رواية قصيرة للمؤلف هوبرت مينجاريلي تدور أحداثها بالقرب من الحدود الرومانية في الأيام الأخيرة للحرب الأهلية الروسية . قدّم الكتاب بنفسه لمؤسسة النشر جرانتا . ومن نتاجه الأدبي المترجم في العامين الأخيرين روايتان مثيرتان للجدل هما "التهويدة[6]" و"أديل[7]" للمؤلفة المغربية الفرنسية ليلى سليماني . في كلتا الحالتين لم يلتقِ سام بأي من المؤلفَين قبل أخذ الروايات . يقول "لا أتذكر أي حديث مباشر مع ليلى عن التهويدة ، مع أنها كتبت لي رسالة شكر لطيفة جداً عبر البريد الإلكتروني لاحقًا" .

"أما فيما يتعلق بـ أديل فقد كان لدي قائمة تضم زهاء خمسة عشر سؤالاً أرسلتها إليها بعد ترجمة الكتاب (وقبل مراجعته) . أجابت عن هذه الأسئلة وتبادلنا بعض الرسائل بالبريد الإلكتروني" .

من الواضح على نحو خاص أن التعاون بين سليماني وتايلور كان أخاذًا فتايلور رجل ، في حين أن عمل سليماني ذا طابع جنساني شديد ، ويركز على جسد المرأة . هل تساءل أي منهما عما إذا كان العمل يقتضي أن تقوم به امرأة؟

تقول سليماني "بالطبع لا! الغاية من الأدب أن يكون عالميًا . أكتب عن النساء ولكني آمل أن يتمكن الرجال من تمييز شخصياتي . وَسام فهم شخصياتي وأسلوبي أيضًا بطريقة حاذقة جداً ، ما الأجواء التي أردت بثّها ، والموسيقى التي أردت أن ابتكرها بكلماتي . إنه لأمر سحري عندما تشعر أن شخصًا ما يفهم عملك ويقدره كثيرًا . عندما أقرأ كتابي باللغة الإنجليزية كثيرًا ما أردد : هذه بالضبط الكلمة الدقيقة التي كنت سأختارها" .

كان تايلور يعلم أن **Gender** "النوع من ناحية الذكورة والأنوثة" مشكلة محتملة ؛ كما يقول : "لم تذكرها ليلى ولا أي كاتبة من قبل . في اللغة الفرنسية الأصلية كل الأعضاء التناسلية ، سواء للذكر أو الأنثى ، تسمى ببساطة **sexe** "جنس" ؛ وهي كلمة محايدة جداً . وفي اللغة الإنجليزية لا توجد كلمات محايدة للأعضاء التناسلية فهي إما تميل إلى أن تكون علمية أو إباحية أو كوميدية - لذلك حرصتُ على استخدام الكلمة التي تبدو ملائمة للسياق في كل حالة . لكن لم أشأ أن أكون رجلاً يفرض وجهة نظره أو إحساسه على بطلة الرواية الأنثى والمؤلفة ، لذلك حددت معظم خياراتي للكلمات الواردة في النص ، وسألت ليلى والمحررين عما إذا كانوا يرون أن هذه هي الكلمة الصحيحة . لا أظن أن أيًا من تلك الخيارات قد تغيّر أو اُستنكر ، لكن كان من المهم أن أطرحها للمناقشة" .

دخل تايلور عالم الترجمة بعد ترك مهنته في الصحافة لكتابة الكتب في فرنسا ، وبصفته روائيًا ومترجماً فهو لا يقبل كل ما يعرض عليه . "لقد رفضت ترجمة رواية "استسلام[8]" للمؤلف ميشال ويلبيك بسبب الهجوم على صحيفة شارلي الذي حدث بعد يومين من تلقي العرض" .

ويقول : "لا أشعر بتاتًا بأني نادم على ذلك" . (ترجمها لورين ستاين ، المحرر السابق لمجلة باريس ريفيو ، والذي ترجم بعدها روايتين للمؤلف الفرنسي الرهيب ، الشاب إدوارد لويس) .

قد يختلف الأدب باللغة الفرنسية عن اللغة الإنجليزية ، ولكن كما يوضح تايلور : "تستند معظم اللغات الأوروبية (والفرنسية بالتأكيد) إلى مجموعة متكافئة تقريباً من القيم الفلسفية والتاريخ المشترك" .

ماذا عن تلك اللغات الناتجة عن ثقافات لا تجمعها سوى أرضية مشتركة صغيرة؟ الإجابة التقليدية عن هذا السؤال هي أنها نادراً ما تُترجم ، مع أن الأبحاث المكلفة بها جائزة مان بوكر الدولية كشفت أن الوضع يتحسن ببطء ، مع تزايد الطلب على اللغات الصينية والعربية والآيسلندية والبولندية .

تقول درو : "اللغة الصينية والإنجليزية أبعد ما تكونان عن بعضهما بقدر ما يمكن أن يكون بين أي لغتين . يمكنني قراءة كتاب باللغة الفرنسية بسهولة ، لكنني لا أزال أجاهد مع اللغة الصينية ، رغم مرور كل هذه السنوات- هناك العديد من الرموز التي لا أعرفها أو أنساها ، والإشارات الكلاسيكية التي تفوتني . لا يوجد في اللغة الصينية أزمنة ، وهي أكثر إيجازاً من الإنجليزية ، لذلك غالباً ما يستنتج المعنى من السياق . ومع أني أشعر أحياناً أن الصينية عالم مختلف ، إلا أنني دائماً ما أتفاجأ بالمقدار الكبير الذي يمكن ترجمته ، وكيف يمكن للصور والاستعارات أن تصاغ عبر الثقافات" .

حميد إسماعيلوف والمترجم دونالد رايفيلد .

من بين المبادرات التي تشجع الترجمة على نطاق واسع جائزة البنك الأوروبي للإنشاء والتعمير الجديدة ، إذ تمنح عشرين ألف يورو لكتاب من الأراضي المثيرة للاهتمام التي يرعاها البنك الأوروبي للإنشاء والتعمير (والتي تمتد من دول البلطيق إلى آسيا الوسطى ودول البحر الأبيض المتوسط من أفريقيا) . كانت الجائزة الافتتاحية في العام الماضي من

نصيب الكاتب الكردي التركي برهان سونميز والمترجمة أوميد حسين . أما جائزة هذا العام فقد فازت بها أول رواية أوزبكية مترجمة إلى الإنجليزية (رقصة الشياطين [9]) .

كتبها حميد إسماعيلوف وهو صحفي يبلغ من العمر أربعة وستين عامًا ، جاء إلى لندن بعد مدة وجيزة من إجباره على الفرار من أوزبكستان في عام 1992 ، وعمِلَ في بي بي سي منذئذ . اجتمع بالمترجم دونالد رايفيلد وهو أستاذ فخري في اللغة الروسية والجورجية عن طريق دار نشر جديدة **Tilted Axis** تديرها مترجمة ، وقد أنشئت في عام 2015 لدعم اللغات المهملة .

عندما التقيت بهم في مقر بي بي سي في لندن ، كانت علاقتهما لافتة للنظر .

قال رايفيلد ضاحكًا : "كنت آخر شخص وقع عليه الاختيار ، كما يقول الرُوس : إذا لم تكن هناك سمكة ، فسيفي السرطان بالغرض" .

لم يكن على رايفيلد أن يتعلم الأوزبكية فقط لترجمة الرواية ، بل كان عليه أن يدرس التترية والفارسية والطاجيكية والقيرغيزية أيضًا .

كم لغة يتكلم إسماعيلوف؟ يشرح لنا بهدوء قائلاً : "عندما تتحدث الأوزبكية ، تفهم العديد من اللغات الأتراكية ، وتخوّلك الروسية لفهم الكثير من اللغات السلافية ." هو أيضًا مترجم ويعمل في الاتجاهين بين ترجمة الروسية والأوزبكية واللغات الأوروبية المختلفة . تُرجمت كثير من رواياته من الروسية إلى الإنجليزية ، بيد أنه كان من الصعب أن تضع رواية أوزبكية لكاتب محظور في متناول القراء بلغته الأم ، مما حال دون ذيوع صيته إلى أن حل الإنترنت المشكلة . نشر روايته رقصة الشياطين في فصول على الفيس بوك ، وانتشرت في "ستانس" -الدول السوفيتية الخمس السابقة في آسيا الوسطى- كان بطل الرواية

وشخصيتها المركزية عبد الله قديري كاتب في الحياة الواقعية في أوائل القرن العشرين ، أُعدم في عام 1938 .

كان الاثنان أقل دراية بشأن الاسم الثالث (جون فارندون) الذي ظهر في غلاف الرواية ، وينسب إليه الفضل في ترجمة النصوص الشعرية الواردة في الرواية . يذكر رايفيلد : "لم يخبرني أحد . لقد فوجئت إلى حد ما بالتغييرات التي أدخلت على ترجماتي الأصلية" .

إن الولادة المتعسرة لرقصة الشياطين باللغة الإنجليزية تؤكد أن الترجمة ليست علاقة ثنائية الاتجاه بل ثلاثية ، باعتبار الناشر -الشخص الذي يتحمل المخاطر المالية- شريك ثالث .

أسست ديبورا سميث مؤسسةَ النشر "**Tilted Axis**" بجزء من الجائزة المالية التي فازت بها عندما استحقت جائزة مان بوكر الدولية لعام 2016 عن ترجمتها لرواية النباتية **[10]** للمؤلفة الكورية هان كانغ . أجرت سميث اقتطاعات كبيرة من رقصة الشياطين (على الرغم من التحقق منها في أكثر من أربعمائة صفحة) . كان قرارها بإحضار مترجم شعر يتماشى مع تقليد عريق يعمل فيه الشاعر المذكور على الترجمة الحرفية بدلاً من الأصل .

هان كانغ والمترجمة ديبورا سميث .

تُعدُّ سميث في مكان أفضل من غيرها لفهم مطالب التغيير الثقافي : بصفتها مترجمة لثلاث روايات لهان ، كان عليها أن تبحث في المنظومة الكورية من ناحية المعتقد الديني والعلاقات الأسرية والممارسات اللغوية . لقد تعلمتْ اللغة خصيصاً لترجمة الروايات ، ووجدت نفسها في قلب العاصفة عندما شُكك في ترجمتها لـ النباتية من ناحية الدقة .

تقول :" أثار أحد الأكاديميين الكوريين المشهد الذي جعلت فيه الشخصية الرئيسة تغلق الباب بقدمها بدلاً من ذراعها . كان هناك سبعة وستين خطأ بالمناسبة . أود أن أقولها على العلن لئلا يفترض أحد عن طريق الخطأ أنه شيء أريد أن أخفيه" .

لقد صُححت الأخطاء في الإصدارات اللاحقة ، ولم تتزعزع ثقة هان كانغ في سميث .

تعيش سميث حاليًا في كوريا الجنوبية ، وتعمل على ترجمة رواية لمؤلفة كورية أخرى هي باي سواه ، والتي من المقرر أن تنشرها مؤسسة جوناثان كيب العام المقبل . لا تخطط سميث بعد للتنوع بالخوض في لغات أخرى . "أحاول إيجاد طرق مختلفة لنشر عقيدة الترجمة متمثلة في : النشر والتدريس والمراقبة . والكتابة عن جميع جوانب الترجمة : الانسيابية بين اللغات ، والمناقشات المحيطة بها ، وجميع الأشخاص الذين يجعلون منها واقعًا" .

دائمًا ما تكون الثقة على عكس الدقة مشكلة صعبة ، كما يقول الروائي تيم باركس : "أظن يوجد عادة خطأ ضئيل في كل صفحة من كل كتاب ، وفي بعض الأحيان يكون فاضح جدا" .

وبصفته مؤلف ومترجم لديه خبرة في كلا الاتجاهين ، يؤكد أن المترجمين غالبًا أفضل القراء . "لدي مترجمة هولندية تكتب لي باستمرار ، وتخبرني عن الأخطاء التي ارتكبتُها في كتبي . يمكن أن يكون خطأ إملائيا أو عن الاستمرارية في النص ، ودائما ما تكون على حق . يكون الأمر بين الفينة والأخرى محرجًا جدًا ، لكن مثل هؤلاء الأشخاص يمنحونك الفرصة لتصحيح الطبعة التالية" .

وكتب باركس ما يلي : "يجب أن يقوم المترجم بعمله ثم يختفي . يريد الكاتب العظيم المبتكر ذو الشخصية الجذابة أن يكون قلب الحدث في جميع أنحاء العالم . وآخر ما يمكن أن يتقبله أن غالبية قرائه لا يقرأون له حقًا . ويشعر قراؤه بالشيء نفسه . يريدون أن يكونوا على

اتصال حميم بالعظمة الحقيقية . لا يريدون أن يعرفوا أن هذا النص النثري كُتب في منزل صغير في بريمن ، أو في شقة شاهقة في ضواحي أوساكا" .

يندرج المترجمون في مجموعتين مختلفتين ، وصفهما الناقد جيمس وود من مجلة نيويوركر بـ "الأصليين" و "النشطاء" : "المجموعة الأولى تهتم بجوهر النص الأصلي ، وتسعى إلى نقله إلى اللغة المترجمة بأكبر قدر ممكن من الدقة ؛ أما المجموعة الثانية أقل اهتماماً بالدقة الحرفية ، وأكثر اهتماما بالجرس الموسيقي المنقول للعمل الجديد . ويجب على كل مترجم أن يتبوأ مقعده في منطقة الوسط بينهما" .

أو كما قالت الناقدة مارينا وارنر : "أينبغي للمترجم أن يستجيب مثل قيثارة هوائية ، ويهتز في انسجام مع النص الأصلي لنقل الموسيقى الأصلية؟ أو ينبغي قراءة الترجمة كما لو كانت مكتوبة بلغة جديدة؟" .

دي كيرانجال والمترجمة جيسيكا مور .

يقول تايلور الذي وضعه أسلوبه في خلاف مع الكاتبة الفرنسية مايليز دي كيرانجال : "من الواضح أن هذا تبسيط ، لكني أتصور أنني سأكون أقربَ إلى الجانب النشط" .

كان عنوان روايتها الفرنسية **Réparer les Vivants** ، وعَنْوَنَ تايلور ترجمته بالقلب **The Heart** ، في حين اختارت الشاعرة والمترجمة الكندية جيسيكا مور عنوانًا أكثر حرفية لهذه القصة

"Mend the Living" . تدور القصة عن يوم في حياة قلب متبرع به يُنقل من شخص لآخر . انتدب المحررون الترجمتين في وقت واحد في بريطانيا والولايات المتحدة ، وفازت كلتاهما بجائزة . حصدت (Mend the Living) جائزة Wellcome ، وفازت The Heart بجائزة المؤسسة الفرنسية الأمريكية . ولكن دي كيرانجال قررت أن مور أكثر إخلاصاً لكتابتها ، ولذا ستعهد إليها بترجمة كل رواياتها المستقبلية .

تقول مور : "إنه لأمر مدهش أن ترى الخيارات التي اُتخذت في كل قالب . على سبيل المثال الجملة الافتتاحية بدت لي مختلفة تماماً في النسختين" .

حتى لقب الفتى الميت كان مختلفاً ، والأمر المثير للاهتمام أن تايلور أبقاه ليمبر كما في نص دي كيرانجال ، في حين اختارت مور أن تسميه ليمبو .

كلود لانزمان والمترجم فرانك وين .

وفقاً للمترجم المشغول فرانك وين ، غالباً ما تنشأ المشاكل عندما يظن المؤلف أنه يتقن اللغة الإنجليزية (لغة المترجم) أفضلَ مما هو عليه في الواقع . كانت أحد أسوأ تجاربه مع المخرج السينمائي الفرنسي كلود لانزمان الذي "تدخّل على نحو هائل" في ترجمة فرانك لمذكراته الأرنب الباتوغوني[11] 2012 .

يقول فرانك : "لقد استبعد الترجمة الإيطالية الأصلية ، وأعاد العمل عليها سطراً بسطر . وأصر على استخدام عبارة "عقد أسدي" ليعني العقد الذي يحصل فيه شخص على

نصيب الأسد . لم ألتق به في النهاية ، وقد كان سيكون من المفيد لو أنني فعلت ، لعل ذلك كان سيعطيه شعوراً أكبر بالثقة" .

وين مترجم من اللغتين الفرنسية والإسبانية ، كان لديه روايات باللغتين على القائمة الطويلة لجائزة مان بوكر الدولية العام الماضي ويقيم حالياً في المكسيك . تميل علاقته مع المؤلفين لأن تكون عملية . "البعض لا يرد على الإطلاق . المشكلة هي أنه كلما كان الكاتب أكثر نجاحًا ، زاد عدد اللغات المتاحة" . أحد المؤلفين الأكثر مبيعًا الذين ترجم لهم ، روائي الجريمة الفرنسي بيير لوميتر ، يتعامل مع المشكلة من خلال

جمع الأسئلة من جميع المترجمين الذين يتراوح عددهم بين 35 و 40 في ورقة مستديرة مشتركة .

هاروكي موراكامي والمترجم جاي روبن .

يقول جاي روبن ، أحد المترجمين الأربعة الذين حولوا رواية يوميات طائر الزنبرك[12] للروائي الياباني هاروكي موراكامي إلى نجمة في سماء اللغة الإنجليزية أنه تعلّم في وقت مبكر أن يراسل بحذر : "أسوأ ما فعلته مع رواية طائر الزنبرك عندما التقيت بهاروكي في طوكيو ، أنني كدتُ أفقده صوابه يومًا كاملاً ، وأنا أطرح عليه الأسئلة واحداً تلو الآخر . ليس من اللطيف فعل ذلك مع مؤلف" .

شارك روبن في ترجمة كتاب ذكريات طائر الزنبرك مع فيليب غابرييل ، لأن الكتاب امتد إلى ثلاثة أجزاء ، وهزمه هذا الحجم الكبير . هل تعاونا؟ "كان أكبر خلاف بيننا بشأن

استخدام كلمة الحمّام **Bathroom** أو غرفة المرحاض **Lavatory**" . (وحسم موراكامي الأمر باختيار كلمة الحمّام) .

لكنه يقول : "كنا جميعًا ملتزمين بنبرة وأسلوب موراكامي ، ويعود الفضل في ذلك إلى بساطة أسلوبه وصوته الثابت جداً . لا تتعدد الطرق عندما تريد أن تقول ببساطة "كان يوم الأحد يوماً صافيًا وجميلاً" .

إذا كان هذا يبدو ذمًا مغلفًا بمدح ، فقد أعاد موراكامي المجاملة عندما كتب مقدمة لمجموعة مختارات جديدة من القصص اليابانية القصيرة التي لاقت استحسانًا ، والتي حررها روبن ثم ترجمها بنفسه .

كتب الروائي عنها : "يمكن وصف بعض [القصص] بأنها أعمال "تمثيلية" ، ولكن بصراحة القصص التي ليست كذلك قد فاقتها عددًا" . كيف شعر روبن حيال ذلك؟ يقول : "ضحكت عندما قرأت كلمة "بصراحة" ، لكن هذه وجهة نظر موراكامي الصريحة للكتاب" .

إيلينا فيرانتي والمترجمة آن غولدستاين .

أما فيما يتعلق بالمترجمة آن غولدستاين ؛ مترجمة أعمال النجمة الأكثر حداثة إيلينا فيرانتي ، فلم يكن هناك مجال للأخذ والرد . لم تكن على اتصال مباشر بالمؤلفة التي تظل هويتها الحقيقية سرًا في طي الكتمان . اختيرت آن لتقديم عينة من ترجمة لرواية فيرانتي السابقة ، وتراسلت معها عن طريق البريد الإلكتروني عبر المؤسسة الناشرة لها . ومع أن

الروايات لم تكن مكتوبة باللهجة النابولية ، إلا إن سيناريو الحوار في الإذاعة المرئية لتلفزيون HBO -الذي كتبته فيرانتي جزئيًا- كان بالنابولية .
تقول غولدستاين : "لقد كان عملي أن أترجمها حتى تتمكن قناة HBO من قراءتها" .

دومينيكو ستارنون والمترجمة جومبا لاهيري .

ما أصعب النابولية حتى وإن كان الشخص غارقًا في اللغة الإيطالية . هذا ما اتضح للمؤلفة جومبا لاهيري عندما أخذت روايتين لمؤلف من كتّاب جنوب إيطاليا (دومينيكو ستارنون) .
انتقلت لاهيري من الولايات المتحدة إلى روما ، وكرست نفسها للكتابة بلغة البلد المضيف . وقد أحرزت في ذلك تقدمًا في كتابها الرائع ، ثنائي اللغة "بعبارة أخرى[13]" .
لم يؤهلها الانغماس في اللغة الإيطالية النموذجية لفهم بعض من لغة ستارنون .
"كنت أخمّن معنى بعض لهجته . أما بعض المصطلحات الأخرى المرتبطة بالعنف والفحش ، فقد ترجمها إلى الإيطالية بأدب ستارنون نفسه" .
علاقة العمل بين لاهيري وستارنون علاقة حوار ثقافي عميق عابر للحدود ، وقد حمل تعاونهما الأخير في كتاب الخدعة [14] شيئًا من تأثير كافكا وهنري جيمس . في حفل تدشين الكتاب في لندن العام الماضي ، سأل أحد المعجبين وهو يشعر بالرهبة عما إذا كان من الضروري معرفة المزيد .
أجابت لاهيري : "لا على الإطلاق ، سيرى معظم القراء أنها مجرد قصة لجدٍ تقع على عاتقه مسؤولية الاهتمام بحفيده البالغ من العمر أربع سنوات" .

سيترجم ستارنون الآن مقدمة لاهيري الإنجليزية للنسخة الإيطالية من كتابها الجديد **Penguin Book of Italian Short Story** . لكنها تخوض التحدي الأكبر بنفسها لتترجم روايتها الأولى المكتوبة باللغة الإيطالية إلى الإنجليزية .

الجدير بالذكر أن روايتها الإيطالية **Dove mi trovo** قد نُشرت بعدة لغات أخرى .

وتقول : "إن فكرة ابتكار العمل باللغة الإيطالية ، دون الإنجليزية مثيرة للاهتمام . المشكلة هي : كيف أعيد نفسي إلى نفسي؟ ذهنيًا يجب أن أذهب إلى مكان أكون فيه شخصين معًا" .

هل ترجمة المؤلف الذاتية لعمله تخلق علاقة أكثر حميمية بين المؤلف والمترجم؟ ربما تكون الإجابة لا . إذ يقول ما جيان : "في اللغة الصينية توصف رفيقة الروح بـ **z h i y i n** ، ومعناها شخص يفهم موسيقاك ، وهذا ما تعنيه لي فلورا" .

- كلير أرميستيد : محررة مساعدة ، في عمود الـــــــــــــــثقافة لصحيفة الغارديان . تطرح موضوعات كتب الغارديان الأسبوعية وتعمل معلقة في الإذاعة ، وفي الأحداث المباشرة في جميع أنحاء المملكة المتحدة وعالميًا .

Flights [1]

Drive Your Plow Over the Bones of the Dead [2]

[3] الأنجلوسفير : مجموعة من الدول الناطقة باللغة الإنجليزية والمتشابهة في تراثها الثقافي .

China Dream [4]

Four Soldiers [5]

Lullaby [6]

Adèle [7]

Soumission [8]

The Devils' Dance [9]

The Vegetarian [10]

The Patagonian Hare [11]

The Wind-Up Bird Chronicle [12]

In Other Words [13]

Trick [14]

عشرة قياصرة: أباطرة الروم من أوغسطس إلى قسطنطين- بوب دافي

تأليف : باري ستراوس .

مؤسسة النشر : سايمون وشوستر .

عدد الصفحات : 432

ترجمة : بلقيس الكثيري .

رحلة شائقة وماتعة خلال أربعة قرون من الحكم الإمبراطوري للروم .

هذه السيرة الماتعة والمتسلسلة ذات مستوى رفيع من ناحية الأسلوب والموضوع في دراسة القرون الأربعة الأولى للإمبراطورية الرومانية . مع إشارة واضحة إلى الاثني عشر قيصراً الذين ذكرهم سويتونيوس ، فإن المؤرخ الكلاسيكي باري ستراوس في كتابه عشرة قياصرة ، يخصّ بالذكر أفضل عشرة من بين أكثر من خمسين من الأباطرة الذين حكموا خلال هذه المدة الزمنية .

سيحب أمناء المكتبات والقراء العاديون هذا القالب الانتقائي لأباطرة التاريخ الروماني ، في حين قد تتحفظ الأوساط العلمية على هذه الانتقائية الشديدة في الاختيار . أما فيما يتعلق بالفئة المستهدفة فإن كتاب عشرة قياصرة مع ثغراته ، والنقص النسبي في السياق على المستوى الأدنى إلا أن الرسوم التوضيحية الواسعة وأشجار نسب العائلة ، والفهرس أيضاً تجبر هذا النقص وتضفي على الكتاب قيمة .

يثبت المؤلف ستراوس– من خلال تأطيره لإيجابيات وسلبيات نهضة الإمبراطورية الغربية وسقوطها– أنه مدرك لتفاصيل الاختيار ، بالإضافة إلى الحكايات الرائعة التي من شأنها أن

تجذب قراء اليوم . يتناول سرده الغني بالمعلومات الثقافية والمسلية والعامية المنعشة في كثير من الأحيان مهام وشخصيات كتابه بدقة موجزة تنم عن ذكاء .

لم يخفِ ستراوس عنا الأجزاء القذرة في حياة شخصياته سواءً الجانب الدموي أو الخدّاع وتفاصيل علاقاتهم فيما يتعلق بإشباع رغبات الجسد . يذكر لنا أن حياة أي إمبراطور أو أي منافس خطِر في مثل وضعه يمكن أن تكون في كثير من الأحيان وعرة مثل ركوب عربة في فيا أبيا (طريق أيبان) ، إلا أنها لا تخلو من التعويضات الفارهة والمترفة .

ومن المنظور الإيجابي قد يُعلن الإمبراطور الناجح إلهًا بعد وفاته ، ويخصص للقوي والمتميز منهم على نحو استثنائي مرسًى في الحياة الآخرة بصحبة زوجته أو أمه ، أو أخته أو اثنتين منهن . وهذا يضفي لمسة خفية ورائعة للكتاب : بما فيه من إشارة إلى عدد المرات التي ظهرت فيها المرأة قوية ومؤثرة في التاريخ الروماني مرارًا وتكرارًا .

ومن أمثلة ذلك المسيحية هيلينا التي تنتمي إلى أواخر القرن الرابع ، وهي ابنة صاحب خان ، ووالدة الإمبراطور قسطنطين ومستشارته . تحظى هيلينا بمكانة القديسة في كل من المسيحية الشرقية والغربية ، ويُنظر لها على أنها حاجّة تقية إلى الأرض المقدسة .

كذلك تظهر في السنوات الأولى للإمبراطورية كوكبة من النجوم النسائية اللامعة والقوية . لنأخذ على سبيل المثال النبيلة الذكية والجميلة ليفيا ، ذات الدماء الزرقاء [1] زوجة أوغسطس (الذي حكم من 27 ق .م . - إلى 14 م) . وينظر ستراوس إلى ليفيا على أنها "توأم الروح" للإمبراطور الأول ، تكافئ زوجها ذكاءً وطموحًا . ويبرز ستراوس أيضا في سرده : أغريبينا زوجة كلوديوس (حكم من 41-54 م) وشريكته المؤثرة في الحكم .

وهي أيضًا أم نيرون أو نيرو ، وحبيبته إذا صدّقنا بعض الشائعات المعاصرة الشنيعة . وأيًا كانت الحقيقة ، تمتعت أغريبينا بامتيازات لم يسبق لها مثيل في ظل حكم ابنها . كانت لديها وحدة خاصة من الحرس البريتوري ، وهي قوة النخبة الرومانية التي كان لها نفوذ سياسي كبير (بما في ذلك سلطة اختيار الأباطرة وإزاحتهم خلال السنوات القادمة) .

كما سمح نيرو لأغريبينا بمراقبة إجراءات مجلس الشيوخ السرية في الخفاء من خلف الستار على غرار شخصية بولونيوس[2] . لكن في نهاية المطاف حدث صدام بين أغريبينا وابنها بمطالبتها ببيان عن النفقات الإمبريالية ، وعلى حد تعبير ستراوس : "كان يمكن لأغربينيا أن تعطي ابنها الإمبراطورية على ألا يحوز على الحكم دونها" . ثم قتَلها نيرو في ما يبدو أنها كانت محاولته الثانية للتخلص منها .

وفيما بعد يكرر التاريخ نفسه ، مع زوجة نيرو الثانية رفيعة الحسب الجميلة بوبيا والتي كانت حبلى بطفله . تموت بعد ركلة قوية من زوجها . ثم يرثيها الإمبراطور بطريقة مصطنعة طنّانة ويأمر بتبجيلها على مستوى الإله ، اتباعًا للعُرف السائد .

لم يكن طريق نيرو إلى العرش طريقًا شرعيًا مباشرًا . فهو ابن أغريبينا من زوجها الأول ، تبناه زوجها الإمبراطور كلوديوس مثله مثل العديد من الأباطرة ، مما أضفى عليه الشرعية باعتباره وريثا محتملا للعرش . كان هذا الإجراء مألوفًا : إذ تبنى يوليوس قيصر أوكتافيان (أوغسطس الثاني) ؛ وتبنى أوغسطس تيبيريوس ، وتبنى جرمانيكوس كاليغولا ؛ وهلم جرا . ثم تصبح الأهلية بموجب المستند القانوني هي المعيار .

تغلغل إجراء التبني في وراثة العرش وأحاط بمفاهيمها ، حتى إن سيفيروس (193–211 م) -أحد أفضل العشرة لدى ستراوس- وثب إلى الحكم من خلال تبني نفسه في عائلة سلفه

بتفويض وكالة . وكذلك هادريان (حكم من 117 - إلى 138 بعد الميلاد) الذي زوّر أوراق تبنٍ بعد وفاة سلفه تراجان ليصل إلى الحكم .

وأخيراً يدير قسطنطين (المتوفي عام 337 م) دفة الحكم . فمن بعده انتقل الحكم تدريجياً نحو الشرق ، وفي الأخير إلى القسطنطينية ، مفترق الطرق بين أوروبا وآسيا .

قد يكون كتاب عشرة قياصرة انتقائياً بالضرورة ، لكن هذا لا يقلل من سعة تغطية ستراوس لموضوعه . فهو خبير معترف به إلى حد بعيد ، ألّف ثمانية كتب عن التاريخ العسكري القديم . وقد سدّ فرق المدد بين الحكام ، وإن كان متسرعًا قليلاً ، إلا أن ذوقه ودقته جديرين بالإعجاب .

سيخرج القارئ العادي بعد قراءة هذا الكتاب بشعور أن لديه إحاطة ومسح كامل للتاريخ الروماني .

بوب دافي : أكاديمي سابق ومؤلف واستشاري في ماريلاند . تتراوح سلسلة كتاباته بين المقالات العلمية عن التاريخ الأدبي ، والأفلام إلى التعليقات على استراتيجية العمل ، وتقنيات الإنترنت .

[1] الدماء الزرقاء : مصطلح إنجليزي سُجّل عام 1834م ليشير إلى أصالة نسب النبلاء ، وكان أساس التسمية تميّز بشرة ذوي الطبقة العليا -بلون الأوردة السطحية الزرقاء التي لم تصبغها حرارة الشمس- عن الطبقة الكادحة .

[2] بولونيوس : شخصية خيالية من مسرحية هاملت لشكسبير .

- بوب دافي : أكاديمي سابق ومؤلف واستشاري في ماريلاند . تتراوح سلسلة كتاباته بين المقالات العلمية عن التاريخ الأدبي ، والأفلام إلى التعليقات على استراتيجية العمل ، وتقنيات الإنترنت .

---

[1] الدماء الزرقاء : مصطلح إنجليزي سُجّل عام 1834م ليشير إلى أصالة نسب النبلاء ، وكان أساس التسمية تميّز بشرة ذوي الطبقة العليا -بلون الأوردة السطحية الزرقاء التي لم تصبغها حرارة الشمس- عن الطبقة الكادحة .

[2] بولونيوس : شخصية خيالية من مسرحية هاملت لشكسبير .

مهما بدت مشاهد حيواتنا مشوشة، وكنا -نحن الذين نعيشها- منهكين فبإمكاننا مواجهة تلك المشاهد والسير حتى النهاية. ماريا بوبوفا.

ترجمة : دلال الرمضان .

في إحدى ظهيرات مدينة نيويورك الحارة ، كنت أجلس مع صديقة لي ، كانت زميلتي في الدراسة لسنين عدة ، في أحد المقاهي . وقد كنت -في حقيقة الأمر- فتاة لا تخلو من بعض الغرور والسذاجة . ولا تلقي بالاً للشعر على الإطلاق . حتى بدأت صديقتي بقراءة بضعة أبيات للشاعر (إدوارد إستلن كومينجز) في مقهى مانهاتن الصاخب ذاك .

في تلك اللحظة ، تغير كل شيء . كانت تلك الأبيات هي الشرارة التي أوقدت لدي شغفًا حقيقًا بالشعر . بالرغم من وصف الشاعر الروسي (جوزيف برودسكي) للشعر بأنه أداة لتطوير ذائقتنا الأدبية ، كما هو حال الشاعر الأمريكي (جيمس ديكي) الذي وصف بدوره الشعر قائلاً : "يتيح الشعر للفرد أعمق أنواع التملك للعالم" ، فأن ردة فعلي ، في يوم الثلاثاء الصيفي ذاك ، لم تكن مستغربة على الإطلاق . لأن مجتمعنا يضمر نوعًا من المقاومة الغريبة للشعر . الرفض المتعنت لإدراك احتواء الشعر على ما وصفه الشاعر الإنجليزي (ويليام وردزورث) بـ "النَفَس والروح المرهفة لكل المعارف" . وهذا ما عرضته الشاعرة الأمريكية (موريل روكيسر) في كتابها المعنون بـ (حياة الشعر) والصادر في عام 1949 ، حيث قالت :

"إنه رفض يتسم بالخوف" .

إن كتاب (موريل) هذا يعد استكشافًا رائعًا ، وبالغ الحكمة لكل الأشكال والأساليب التي نُبعد بها أنفسنا عن تلك الهِبة المتمثلة بذلك الفن الأساسي ، والمتغلغل في الروح ، والملم بالحقيقة ، والذي لايمكن الاستغناء عنه . تستهل (روكيسر) كتابها قائلة :

إن الشعر هو الطريقة التي تُشعر البشر بتلاقي ضمائرهم مع العالم . وهو الذي يشعرهم بقيمة معاني مشاعرهم وأفكارهم ، وبجدوى علاقاتهم بعضهم مع بعض . هو فرصة للإحساس بعذوبة الأشياء واحتمالاتها المتعددة . فالشعر فن يهبنا كل هذه الأشياء . لكنه -للأسف- فن منبوذ في مجتمعنا . لقد حاولت جاهدة -في كتابي هذا- تتبع أساليب رفض الشعر . بدءاً من كل أنواع الملل ، ونفاد الصبر ، ناهيك عن إطلاق صفات كالنخبوية ، والغموض ، والاضطراب ، وإثارة الشبهات حول الشعر .

فهل ثمة ما هو حقيقي من بين تلك الصفات ، وهل يمكن أن يفضي ذلك إلى إفساد إدراك الإنسان؟

يمكننا أن نلاحظ أن آراءً كهذه من شأنها أن تؤدي إلى تقييد ملَكة الخيال لدى الشاعر وجمهوره ، على حد سواء .

أما في سعيها للوقوف على أسباب الرفض للشعر ، تعرض (روكيسر) أوجه الشبه بين الشعر والعلم قائلة :

تتشابه روابط الشعر ، إلى حد كبير ، بروابط العلم . و لا أقصد بذلك النتائج العلمية ، بل أعني نقطة التلاقي بين أنواع الخيالات كافة ، والتي يمكن للشعر أن يمنحها لقرائه . في الوقت الذي تتكون فيه السيمفونية ، مثلاً ، من مجموعة من النوتات الموسيقية ، والنهر من عدد هائل من قطرات الماء ، لا يمكن للقصيدة أن تكون مجرد الصور والكلمات الواردة فيها . فالشعر يعتمد في وجوده على تلك الروابط المتحركة بداخله . هو فن يعيش في زمنه . يعبّر

ويستحضر تلك الروابط المتحركة بين إدراك الفرد والعالم . إن آلية عمل القصيدة تقوم على نقل الطاقة الإنسانية . وأظن أن بمقدوري تعريف طاقة الإنسان بكونها قدرته على الإدراك ، وعلى إحداث تغيير في ظروف وجوده .

إنَّ تقبّل معاني الشعر من شأنه أن يمهد لاستخدام الشعر كتمرين للاستمتاع بإمكانية التعامل مع المعاني الأخرى في العالم وفي حياة الفرد بطريقة مختلفة . من الطريف أن نلاحظ أن كافة الأسباب التي عرضتها (روكيسر) في زمن نشر كتابها عام 1949 ما زالت موجودة في زمننا الحالي على نحو أكثر وفرة وإلحاحاً عن ذي قبل .

في اللحظة التي نواجه فيها آفاقًا وتضادات أكثر اتساعًا مما سبق ، غالبًا ما نلجأ لمصادرنا الخاصة التي هي مصدر قوتنا . لننظر ، مرة أخرى ، لأماني الإنسان ومعتقداته . وتلك المصادر هي التي يمكن لخيالنا –من خلالها– أن يقودنا للتفوق على أنفسنا .

إذا حدث وراودنا شعور بفقدان شيء من تلك الوسائل ، فربما يكون سبب ذلك الشعور هو عدم استخدام إحداها ، أو ضرورة إيجاد الكثير منها والبدء باستخدامها هي الأخرى .

لطالما قيل أنه يتوجب علينا استخدام طاقاتنا البشرية ، وبأن ثقافتنا هي التي تحثنا على استخدام كل مافيها من ابتكارات وحقائق . ولكن ثمة نوع من أنواع المعرفة الثمينة ، والمتمردة ، والتي تفوق الأوابد الأثرية في قدرتها على تحدي الزمن ، والتي يجب أن تتناقلها الأجيال فيما بينها بأية طريقة تكن ، ألا وهي الشعر .

تعود (روكيسر) هنا للحديث عن الدور الفردي للشعر ، وعلاقته بالعلم وباقي الفنون ، لتقول :

ولأن من الصعب أن نوقف هذا الكم الهائل من الأحداث والمعاني التي تحدث كل يوم ، آن الأوان لنستذكر شكلاً آخر من أشكال المعرفة والمحبة . هذا الشكل الذي لطالما كان وسيلة

لبلوغ أقصى أنواع المشاعر والعلاقات تعقيداً . وهذه الوسيلة تشبه غيرها من العلوم والفنون ، بيد أنها تمتاز عنها بقدرتها على تأهيل خيالنا للتعامل مع حيواتنا . وأعني بتلك الوسيلة الشعر .

بعد ذلك ، تعرض (روكيسر) تعريفا لا غنى عنه لطبيعة ومغزى الشعر في وجهة نظر عرضها الفيلسوف والكاتب البريطاني (آلان دي بوتون) بعد ما يقارب النصف قرن من الزمن يقول (بوتون) :

"يحمل الفن وعداً بالكمال الداخلي" . وفي هذا الصدد تكمل (روكيسر) حديثها قائلة :

إن الشعر ، فوق كل شيء ، هو مقاربة لحقيقة أحاسيسنا ، ولكن ما جدوى تلك الحقيقة؟

مهما بدت مشاهد حيواتنا مربكة أو مشوشة ، ومهما كنا –نحن الذين نعيش تلك المشاهد– منهكين فبإمكاننا مواجهتها والسير لبلوغ الكمال .

تذهب (روكيسر) إلى عدِّ الشعر فناً يحظى بأقل قبول بين غيره من الفنون . وتعزو ذلك الى ارتباكنا الأبدي أمام عواطفنا . فضلاً عن تشبثنا الخاطئ بفكرة فصل العاطفة عن الفكر .

أما فيما يتعلق بأصل رفضنا للشعر ، والمتمثل بذلك الخوف الذي يعبر عن خلل نفسي ، تقول (روكيسر) :"إن القصيدة الشعرية ليست دعوة فقط ، بل هي ضرورة ملحة . فما الذي تدعو إليه القصيدة؟

يمكن للقصيدة أن تحرك فينا العواطف ، وأكثر من هذا تتطلب منا استجابة ، بل والأفضل تتطلب استجابة شاملة . وهذه الاستجابة الشاملة لا نصل إليها إلا عن طريق المشاعر . كما أن القصيدة المكتوبة بعناية غالباً ما تستحوذ على خيال قارئها فكرياً –عندما تدرك القصيدة ، فأنت تدركها فكرياً– لكن الطريق الذي تسلكه عبر العاطفة أو ما يمكننا تسميته بالشعور .

ولفهم ذلك ، ينبغي عليك -عزيزي القارئ- أن تلقي نظرة على النسخة الأصلية من رواية (الأمير الصغير) للكاتب الفرنسي (أنطوان دي سانت-إكزوبيري) والصادرة عام 1943 ، والتي تنتمي للأدب الكلاسيكي للطفل ، والمكتوبة بلغة شعرية رقيقة تلامس القلب . إذ يقول كاتبها :

سيشرق الأمير الصغير على الأطفال بذلك النور الطاغي الذي سيلمس فيهم شيئًا آخر سوى عقولهم . حتى يأتي الوقت المناسب ليستوعبوا ما حدث .

وفي العودة إلى أولئك الذين ما زالو يستنكرون الشعر ، تمعن (روكيسر) النظر في ما أسمته "جذور التواصل" عبر تعريفها للشعر بمايلي :

ينبع الشعر من أعماق ناظمه ، إذ يخيل لقارئ الشعر الحقيقي أن مشاعر الشاعر تخاطب مشاعره .

وبما أننا قد حُرمنا تلك الهبة ، ألا وهي الشعر ، تعيد الشاعرة روكيسر) صياغة مقولة الرسام الإسباني (بابلو بيكاسو) الشهيرة "كل طفل فنان" بطريقتها الخاصة . فهي ترى أن كل طفل هو مشروع شاعر ، إذ تقول :

إن ذلك الخوف الذي يجعلنا نرفض الشعر هو خوف متعمق في ذواتنا منذ أواخر مرحلة طفولتنا ، إذ لم نكن نمتلك ذلك الخوف من قبل . فالطفل الصغير لايعرف هذا الخوف لأنه يثق بمشاعره . بيد أن الحواجز تُبنى على عتبات مرحلة المراهقة . أما في سن الرشد ، فغالبًا ما يرمي الناس الشعر وراء ظهورهم . ولا أعني بذلك المعنى الحرفي للكلمة ، أي كما يتخلص الأطفال من ألعابهم القديمة ، بل أقصد تلك القناعة الصادمة بكون الشعر يقع خارج نطاق اهتماماتهم .

ولا عجب أن يقوموا بازدراء الشعر أثناء جلوسهم في المقاهي . وهذا الازدراء متأصل فينا جميعًا . لأننا لم نتعلم حب الشعر في مدارسنا ألبتة . وهذا ما يجعل (روكيسر) تكرر عبارة الكاتب الأمريكي (ريتشارد بوكمينستر فول) شبهَ حرفيّ . لتعرض ، مرة أخرى ، أوجه الشبه بين العلم والشعر فتقول :

إن ثقافتنا في التعليم ثقافة تخصصية . فهي تعمل على تزويدنا بمعلومات وخبرات في مجال محدد دون غيره من المجالات . وهذه الخبرة تؤهلنا للتعامل مع مشكلات محددة هي الأخرى . إذ تسمح لنا بمواجهة الواقع العاطفي والواقع الرمزي على نحو خجول .

يمكن لعالم مبتدئ أو كاتب محترف أن يتساءل قائلاً : كيف يمكنني الحكم على جودة قصيدة بعينها؟ بإمكاني الجزم بجودة الأشياء الواقعة في مجال تخصصي ، بيد أنني أجد نفسي غير قادر على الجزم بكون قصيدة ما جيدة أم لا .

أما في الرد على تساؤل كهذا ، فيمكننا القول بأن من قاموا بطرحه هم أناس يفتقرون الثقة بمشاعرهم ورود أفعالهم .

إن فقدان ثقتنا بمشاعرنا هو نوع من أنواع انعدام الشعور بالأمان . ولن نتمكن من التخلص من شعورنا الداخلي بافتقارنا إلى الكمال ، إذا لم نكن قادرين على دمج كل العناصر المكونة لشخصياتنا من أجل تحقيق التكامل الذي تشكل ملكة تذوق الشعر جزءاً منه .

إن هذا الجمع بين العناصر التي تتحرك معًا وفق نظام مرئي أصبح واضحًا في كل العلوم ، فلا عجب أن يكون حاضراً في كتاباتنا أيضًا . و أينما وجد ، فبمقدوره أن يعطينا نوعًا من الخيال الذي يمكننا من التلاقي مع العالم . كما يعزز قدرتنا على التعامل مع أية وحدة مكونة من عناصر متعددة تعتمد في وجودها بعضها على بعض .

عام من القراءة - أنيتا فيليسيلي

ترجمة : عبير علاو

عندما كنت صغيرة ، كان لدي نمطي قراءة ؛ القراءة العامة والقراءة الخاصة ، القراءة العامة هي القراءات التي أقرؤها لأتحدث عن أفكارها مع الأطفال في المدرسة ، والقراءة الخاصة تكون لنفسي فقط ، ظل هذان النمطان للقراءة يسيران باتجاهين متعاكسين ، لماذا أقرأ شيئًا لأتحدث عنه ، ولأكون جزءاً من المجتمع ، في حين أقرأ شيئًا آخر لتغذيتي الذاتية؟ السبب غير معروف ولكن يبقى كما كتب مود كيسي في كتابه "فن الغموض" : "إن خصوصية العقل الفردي ، وخصوصية الوعي ، هي واحدة من هدايا الخيال الاستثنائية لنا" ، لذا ظلت القراءة الخاصة دائماً النمط الأقرب لي والرابط الفردي العميق الذي يربطني بعقول المؤلفين .

قرأت هذا العام بعض الكتب لأبقى مرتبطة بالعالم ، ككتاب شوشانا زوبوف "عصر الرأسمالية المراقبة" وكتاب إبرام إكس . كيندي "كيف تكون مضاداً للعداء" وكتاب "دمج اليسار : الانصهار بين العرق والطبقة ، الفوز بالانتخابات ، وإنقاذ أمريكا" لِـ "إيان هاني لوبيز" ، لكنني كرست نفسي بقوة أكبر للكتب التي قرأتها لأتمكن من الحفاظ على حياتي الداخلية .

في شهر آذار/ مارس المنصرم ، أعطتني صديقة نسخة من كتاب والدها المفضل ، وهو كتاب "الرجل الذي بكى . . أنا! **The Man Who Cried I Am**" لجون ويليامز ، جزءاً من عملية تبادل كتب جرت بيننا ، وكان هذا الكتاب أحد أفضل ما اكتشفته على مدار

العام ، فـ "الرجل الذي بكى . . أنا!" هو رواية استفزازية تعود إلى عصر الحقوق المدنية ، وقد كان من أكثر الكتب مبيعًا في عام 1967 ، وهي تروي قصة صحفي أمريكي من أصل أسود -ماكس ريديك- الذي تزوج من امرأة هولندية ، وكان ذلك الزواج بمثابة خطة من الملك ألفريد ، تقف وراءها وكالة المخابرات المركزية التي تدبر المؤامرات للمتدربين بهدف القضاء على السكان السود في أمريكا ، في طيات تلك الرواية تجد ألم وحشي وتعقيد وموضوعية تشعرك بصدق الحكاية التي لا يمكن هضمها أبداً والتي لا تسعى أبداً إلى استرضاء القارئ ، لذا أحببتها!

بعد وفاة توني موريسون خلال فصل الصيف ، قمت بقراءات متكررة لبعض رواياتها ، لقد دهشت عندما وجدت أن رواية الجاز التي قرأتها الآن وأنا في الأربعينيات أحدثت بداخلي تأثيرًا أكبر من قراءتي الأولى لها عندما كنت طالبة جامعية ، لم أكن أدرك وأنا في أوائل العشرينات من عمري خيانة جو لزوجته مع امرأة أصغر سناً ، أو الطرق التي تستجيب بها النساء الأصغر سناً للظروف ، وأحدث ذلك الكثير من الصراعات الداخلية ، هذه المرة ، أجد أنني أقدّر عبقرية تزامن موريسون مع العديد من الشخصيات ، وجرأة الرؤية التي تجعلك تدرك أنها جديرة بالمتابعة ، والطريقة التي تكشف لنا بها عن الطرق التي تسيء فيها الشخصيات فهم بعضه لبعض ، تماما كما نسيء فهم بعضنا لبعض في الحياة الحقيقية .

لقد كنت من محبي الروائي يوكو أوغاوا لسنوات ، حتى إنني لا أعرف ما إذا كانت ستكتب كتابًا لن يعجبني ، لقد كنت متحمسة لقراءة قصتها الرائعة **The Memory Police** ، التي تدور أحداثها على جزيرة ديكتاتورية يختفي فيها كل شيء وتؤكد شرطة الذاكرة أن ما اختفى ظل منسيًا ، كان الكتاب جديرًا بترقبي له ، إذ لا ينبع صداه من أهمية

ما رواه عن زمن الفاشية ، بل من خلود اعتبارية الذاكرة وكيفية تكوين الذات من خلال ذاكرة الأشياء ، والسؤال الذي يبرز على السطح "ما الذي سيتبقى فينا إذا فقدنا جميعًا هذه الأشياء" .

عدت هذا العام أيضًا إلى الرائعة بيرسيفال إيفرت ، إذ كانت لها رواية "**Erasure**" ، وهي رواية تجريبية قاتمة وهدامة تتفاعل مع حمائم الكتاب الأسود والتجارب "الحضرية" ، في كتاب بيرسيفال إيفريت "من فيرجيل راسل" ، يزور رجل والده المسن في دار رعاية المسنين ويرويان قصصهما بعضهما لبعض ، حيث يختلط الأب والابن كلا منهما مع الآخر .

تعد رواية ايفريت **So Much Blue** الرواية المفضلة لدي من بين ما كتبت ، فهي رواية جميلة مصنوعة من ثلاثة خيوط متشابكة من الزمن ، وكما هو الحال مع روايات ايفيريت الأخرى ، فإن ملاحظات الراوي في رواية **So Much Blue** ذكية جدا ، وغالبًا ما تكون حادة لدرجة تشعرك أنه مطلع على ما فيك .

لقد أسعدني الغموض والشك في مجموعة القصص القصيرة **Grand Union** للروائية زادي سميث ، إذ يمكن لكل كاتبة أن تتعلم منها استعدادها الدائم للنظر في أنها مخطئة فيما تتخيله أو تعتقده ، وعن كل شيء تعتقد أنها تعرفه -المتمثل في موهبتها في الاستجواب- إذ إن توتر عدم المعرفة هذا هو ما أبرز تميز هذه المجموعة .

أحببت أيضًا رواية "**The Atlas of Reds and Blues**" ، وهي رواية قوية وتعد الأولى لكاتبها ديفي لاسكار -الذي قرأت له من قبل قصائد مشروع توبيلو 30/30- ،

تميزت هذه الرواية في فصولها وكثافتها اللغوية ، إذ تُعد أفضل رواية قد يكتبها شاعر –مع إيلاء اهتمام متساوٍ للغة والقصة– .

من النادر جداً رؤية آثار سنوات العنصرية وكره الأجانب الأميركيين ذوي الأصول الجنوب آسيوية موضحة بعبارات قوية وغنائية كهذه ، تفرض أطلس نفسها بجدارة على رفوف الرواية الأمريكية ، مما يفتح الباب أمام روايات أخرى صادقة وحادة تروي حقائق حياة الأمريكيين ذوي الأصول الجنوب آسيوية .

لقد أحببت أيضًا رواية ماتانجى سوبرامانيان الحساسة والوجدانية **A People's History of Heaven** ، فهي قصة تروي حكاية مجموعة من الفتيات في أحد الأحياء الفقيرة في بنغالور في الهند ، وروابطهن بعضهن مع بعض ومقاومتهن لحقائق مروعة ، فهناك الكثير من الحقيقة التي يتردد صداها من خلال هذه الرواية : "شيء من كتابة القصص يكون لإنقاذ الآخرين ، وشيء آخر لإنقاذ نفسك" .

كما اكتشفت لأول مرة العديد من المؤلفين الرائعين الذين سكنت نصوصهم مخيلتي لبعض الوقت ، من بينهم رواية **Cantoras** لكارولينا دي روبرتس ، وهي رواية جميلة عن خمس نساء يقمن برحلة جريئة إلى الشاطئ معًا في ظل ديكتاتورية أوروغواي ، العطاء الذي يتحرك بعلاقة حميمة بين هؤلاء النساء المختلفات ، والعزم القوي في حياتهن الخاصة ، يوفر سحرًا قويًا للرواية .

راجعتُ أيضًا عددًا من أكثر الكتب إبداعًا التي قرأتها هذا العام ، وكنت محظوظة بالعدد الهائل من النسخ التي لا تنسى ، في رواية **The Unpassing** ، كتب تشيا شيا لين

عن عائلة تايوانية مهاجرة في ألاسكا تكافح من أجل البقاء على قيد الحياة بعد فقدان ابنتها ، تعبر الرواية عن نوع معين من المعضلات بطريقة رائعة ، ولقد أبهرت بذلك أثناء قراءتها : "لقد نَقَلَنا إلى مكان لا ننتمي إليه ، وأخذنا من مكان صنعناه بأنفسنا ، الآن ، نجد أننا نتوق إلى كل الأماكن ونجد السلام في لا شيء" .

في مجموعة القصص القصيرة المجردة من الخوف لكالي فاجاردو أنستين "سابرينا وكورينا" ، تنجو نساء الطبقة العاملة في لاتينا من الفقر والخسارة ، حيث أجد بين طياتها أوصاف عيش صحيحة حد الألم ، مما يدفعني لئلا أطيق صبراً عما ستكتبه بعد ذلك كـ : "هذا عندما عرفت أنها قد انجرفت إلى الأبد تحت التيار ، وهي ترتد من انتفاخ عميق إلى آخر ، فهي لن ترفعني أبداً من هذا البحر" .

في مجموعة القصص القصيرة الأنيقة "**Last of Her Name**" لميمي لوك ، تحاول الشخصيات التواصل مع بعضها بطرق غريبة عبر مجموعة من الأوضاع ، ففي قصة "**The Wrong Dave**" ، يتلقى المهندس المعماري الذي سيتزوج قريباً بريداً إلكترونياً ، ويصطدم بوضع لا يعرف فيه ما إذا كانت زوجته تعرف هوية المرسل أم لا ، وتنتهي المجموعة بقصة "**The Woman in the Closet**" والتي تتحدث عن امرأة تعيش بلا مأوى .

وقد استمتعت أيضاً بعدة إصدارات كـ "**A Memoir of My Brain**" لسارة فالانس ، و "**Like Water**" لأولغا زيلبيرج ، و"**As a River**" لسيون دايزون ، و"**Shine of the Ever**" لكلير فوستر رودي .

كما كانت مجموعة مقالات ليديا ديفيس واحدة من أكثر الكتب التي احتجت لقراءتها هذا الخريف ، إذ ركزت على الملاحظات الدقيقة من زوايا مختلفة للتفكير الأيديولوجي البطيء وغير الصارم الموجود في العديد من الأماكن ، ووجدتها تحوي مقالاً حول ما علينا قراءته ، مما دعاني لأن أفكر في نصيحته لقائمة قراءتي للعام المقبل إذ يقول : "اقرأ لأفضل الكتاب من جميع المدد الزمنية المختلفة ، واجعل قراءتك للكتاب المعاصرين متوازنة ، فأنت لا تحتاج إلى جرعة ثابتة من الأدب المعاصر ، لكونك تنتمي فعلياً إلى هذا العصر" .

أتوقع أن نظامي القرائي لعام 2020 سيُبنى على هذه النصيحة ، على الرغم من عشرات الكتب نصف المقروءة المتواجدة على منضدتي الليلية والتي لم أنته من قراءتها دون سبب واضح ، إذ أرى أن قراءة الأخبار ضرورية جداً لتطوير الذات من الناحية العامة ، ولتوجيهك بصفتك مواطناً ، ولكن الكتب لي حصن ضروري وعاجل ، فهي متراس إغناء للنفس على نحو خاص وعميق .

الكرُّ أم الفرُّ - داريل ديلاميد

ترجمة : بلقيس الكثيري

طرحت روايتان حديثتان سؤالاً : "أيما أكثر شجاعة [الكر أم الفر]؟"

استجابة الكر أو الفر هي رد فعل جسدي يبديه معظم أفراد مملكة الحيوان بما في ذلك الإنسان على إثر تهديد محسوس تنتج عنه سلسلة من الهرمونات التي تؤدي بنا إلى تنفيذ أحد الأمرين .

يمكن القول إن الحياة المعاصرة بنسيجها المعقد -من الشبكات الرقمية ، والتعدد المسعور للمهام ، والضوضاء الموجودة في كل مكان (عبر سماعات الأذن) ، وفرط الأبوة ، والافتقار إلى الخصوصية ، وضغط العمل والالتزام- تمثل تهديداً وجودياً ، وتستثير رد الفعل هذا .

آثر كتابان حديثان خيار الفر في مواجهة هذا التهديد . ففي كتاب ديف إيجرز (أبطال التُّخوم)[1] يرى أن تُخوم اليوم ملاذ لأولئك الذين يجبنون عن مواجهة الحياة المعاصرة عوضًا عن خوض المغامرة في المجهول الذي كانوا يصبون إليه . إن أولئك الذين يمضون إلى التخوم أبطال -سواء كانوا جبناء أم لا- فهم يفعلون ما يجب فعله من أجل البقاء .

ثم يتضح في الواقع أن التُّخوم ليست ملاذًا ، إذ تنطوي على تهديدات مختلفة . هذا ما تكتشفه جوزي أثناء فرارها من أوهايو إلى ألاسكا مع طفليها (بول وآنا) بعد أن جرّدتها مريضة مُسنة من وظيفتها (طبيبة أسنان) بدعوى قضائية ، زعمت فيها أن جوزي أخفقت في اكتشاف إصابتها بسرطان الفم .

على طول هذه الرحلة ما بعد الحداثة ، تلتقي جوزي وعائلتها عدداً من الشخصيات المهدّدة واللطيفة ، والتي في الحالتين لا تخلو من خطر . ويعيدون اكتشاف الملذات البسيطة المتمثلة في لعب لعبة بضوء النار أو المشي حفاة بمحاذاة جدول ماء أو طهي نقانق على نار هادئة .

لكن تجبرهم رائحة الخطر على العودة إلى سيارتهم المستأجَرة (المنزل المتنقل) فراراً من كل مواجهة جديدة ومن الحياة التي كانوا يعيشونها من قبل ، والمتمثلة في زوج جوزي السابق عديم الفائدة والذي كانت واثقة أنه يحاول تعقبهم . قد تكون الفكرة عادية تماماً أشبه بقولنا "لا يمكنك الفرار من نفسك" ، لكنها تُروى بأسلوب حاذق وذكاء يجعل من جوزي بطلة حقيقية .

على صعيد آخر كان الفر مختلفاً لدى ديفيد ويليامز في كتابه (عندما يسقط الإنجليز[2]) . لطالما فر أبطال الأميش[3] -منذ القرن التاسع عشر- من الحضارة الحديثة ، فهم يعيشون بمنأى عن معظم أشكال التكنولوجيا من أجل الحفاظ على حياة ترتكز على الأسرة والزراعة والكنيسة .

لذلك عندما تضرب عاصفة شمسية بقية العالم وتغمره بالظلام بتدمير كل الكهرباء والآلات ، فإن أفراد الأميش يواصلون حياتهم كما كانوا من قبل ، يحرثون حقولهم بالخيول ، ويحصدون الحبوب ويعلّبونها ، ويقرؤون على ضوء الشموع . غير أن الجياع من الناس يفرون من المدن المظلمة تدريجيًا ثم يدركون أن مزارع الأميش ذات مخازن مكدسة بالمؤونة .

الكر أم الفر؟ من المعروف أن الأميش لا يكرون ، حتى إن كانوا في حالة دفاع عن النفس ، ويبدو أن أمان عزلتهم صارهشًا جداً . تُروى أحداث الأزمة الناشئة في مذكرات يعقوب ،

أحد مزارعي الأميش . وعند نقطة ما ، تشير ابنته سادي –وهي شخصية ذات بُعد نفسي– إلى ضرورة الذهاب إلى مكان "غير آمن" .

"غير آمن" –مثل تُخوم إيجرز سالفة الذكر– أي : ملاذ لا يختاره غير الجبناء الشجعان . يعكس أسلوب ويليامز النثري الهدوء الذي يسعى الأميش إلى المحافظة عليه وسط ضجيج الحضارة المدنية الحديثة ، وحتى وسط الانهيار الكارثي لتلك الحضارة . سارت الأمور في هذه الرواية القصيرة على نحو جيد بسبب التشويق الذي يحرّك القصة .

يحتوي كتاب إيجرز على مفرقعات أكثر ، إذ يقتحم الشواغل الضحلة للحياة في الضواحي الحديثة بشفافية– الأمهات بشعورهن ذوات ذيل الحصان اللواتي يهرولن في سيارات الدفع الرباعي لحضور جلسة بيلاتس[4] في الوقت المناسب وأخذ الأطفال إلى تدريبات السباحة أو كرة القدم أو اللعب ؛ ومريضة الأسنان المُقبلة على الموت والتي ما زال فيها رمق للمناكفة بما يكفي لتدمير حياة شخص آخر ؛ والعلاقات العابرة والتي تختفي قبل أن تدرك ذلك .

يمكن أن تقودك قراءة هاتين الروايتين ، بما فيهما من شخصيات حزينة ومتشائمة ومع ذلك ما انفكت تستجيب لغريزة البقاء ، إلى استنتاج مفاده أن السبيل الوحيد المتبقي للقتال هو الفرار .

❏ داريل ديلاميد : كاتب وصحفي يقيم في واشنطن . وهو مؤلف لكتابين غير روائيين ، "صدمة الديون" و "كبرى الأقاليم الجديدة في أوروبا" ،بالإضافة إلى رواية "الذهب" . متخصص في الاقتصاد والأعمال إلى جانب مهنة الصحافة . وُلد ديلاميد في كنساس ونشأ وترعرع في سانت لويس بولاية ميزوري ، حصل على درجة الماجستير من جامعة كولومبيا . وقضى عدة سنوات مراسلاً أجنبيًا في باريس وغيرها من المدن الأوروبية .

---

[1] Heroes of the Frontier

[2] When the English Fall

[3] الأميش : طائفة مسيحية نشأت خلال فترة الإصلاحات الدينية وبروز تيارات دينية مسيحية تجديدية . ويُطلق على هذه الطائفة تجديدية العماد يعيشون في انغلاق وعزلة بعيداً عن التقنية الحديثة .

[4] بيلاتس : تمارين لياقة بدنية .

أكبر سنًا وأكثر حكمة؟ - داريل ديلاميد

ترجمة : بلقيس الكثيري

أن تصبح مولعًا بالأبطال "كبار السن" .

للتقدّم في العُمر أطوار شتى ، كل طور منها يثير القلق أكثر من سابقه . في مقدمة ذلك تلقي دعوة من رابطة الجمعية الأمريكية للمتقاعدين . الأمر ليس سيئًا جداً لأن الجمعية الأمريكية للمتقاعدين تدعو الأشخاص في سن الخمسين . يلي ذلك طور الحصول على تذاكر كبار السن في السينما . يمكن أن يحدث هذا في سن الثانية والستين ، أو الخامسة والستين ، لكنه يحدث في وقت أقرب مما تظن .

ومؤخراً واجهتُ مشكلة غير متوقعة بتاتًا ؛ توجد الكثير من الروايات -أو في الأقل كثير من الروايات التي تجذبني شخصيًا- يكون بطلها رجلاً يقترب من السبعين ، أو في عقد السبعين من العمر . وأدركت مع بعض التوجس أنني أتعلق بهذه الشخصيات ، والذين غالبًا ما يصورون على أنهم منبوذون ، إن لم يكونوا رُجعيين ، يطاردهم الندم ونذير الموت .

وهذا لا يعني غير أنها مثيرةٌ للإعجاب .

قرأت رواية هينينغ مانكل "ما بعد الحريق [1] " لأني كنت أحب بطل رواياته كورت فالندر[2] . في الرواية يعيش فريدريك ويلين في معزل على جزيرة صغيرة مقتربًا من سن السبعين بعيداً عن ابنته بعد تقاعده الذي تلا إخفاقه في إجراء عملية جراحية .

يستيقظ في إحدى الليالي ليجد النيران تشتعل في منزله ، وبالكاد يتمكن من الخروج . ومع وجود اشتباه في أنه قد يكون من أشعل النار بنفسه ، يلتقي بصَحَفية تحقق في الحادث ، ورويداً رويداً يقع في حبها . تعود ابنته أيضاً إلى المنزل ، ويكون على وفاق معها .

أجاد مانكل بامتياز وصف السويد بما فيها من حياة بين القوارب ، وملذات الحياة الغامضة في البلدة الصغيرة . وبسبب رؤاه وأفكاره كان لدي شعور بأن مانكل نفسه يتقدم في العمر . وعرفتُ لاحقًا أن هذا كان كتابه الأخير ، وقد نُشر بعد وفاته عام 2017 . شُخصت إصابته بمرض السرطان في عام 2014 ، وتوفي عام 2015 عن عمر يناهز السابعة والستين عامًا .

هيلين سيمونسون كاتبة رواية "الموقف الأخير للرائد بيتيجرو[3] " ليست برجل ولا مسنة ، وقد نُشرت روايتها الأولى في 2010 . القصة غنية بالأوصاف الرائعة لمقاطعة شرق ساسكس والملاحظات الساخرة حول الفجوة بين الأجيال بين بيتيجرو وابنه ، بالإضافة إلى قصة حب مؤثرة تجمع بين رائد الجيش المتقاعد (بيتيجرو) وصاحبة المتجر الباكستانية ، أرملة السيد علي .

فيما تطرقت هاتان الروايتان لقصة الحب المتأخر ، فإن الروايتين التاليتين ربطتا الأبطال الكبار بالطفولة ، بوجود طفل ذي صلة بالأحداث .

كانت رواية مايكل كرومي الصادرة عام 2014 (سويتلاند[4]) والتي تأهلت للفوز بجائزة **Audie** ، كتابًا مسموعًا أخّاذًا . يصور الراوي جون لي الحائز على الجائزة بطل الرواية موسى سويتلاند حاد الطباع الذي يعارض خطة الحكومة لإجلاء سكان جزيرة كندية

ساحلية أثناء تعليم ابن أخيه المصاب بالتوحد . وبالتالي يتوجب عليه أن يتأقلم مع فقدان أصدقائه ، وجزيرته ، وقرب موته .

في رواية آكين التي نُشرت مؤخرًا للكاتبة إيما دونوغيو -مؤلفة رواية "غرفة [5] " -التي كانت من الكتب الأكثر مبيعًا عام 2010- يبلغ بطل الرواية وأستاذ الكيمياء المتقاعد نوح سيلفاغيو ، سن الثمانين ، فيقوم برحلة إلى نيس ، المدينة التي وُلد فيها ونزح منها هربًا من النازيين . تجبره الظروف على أن يأخذ معه حفيده مايكل البالغ من العمر أحد عشر عامًا . ويكشف الكتاب (الذي بدأته للتو) تطوّر علاقتهما أثناء قيامهما باكتشافات في تلك الرحلة .

ربما يكون من المتوقع أنه مع دخول جيل الخمسينات سن التقاعد ، فينبغي أن تكفل لنا الروايات الثقافة الشعبية نفسها . وبحسب علمي لم يكن يوجد سوق رائج لأبطال جيل السبعينات قبل الآن . (قد تضع الانتخابات الرئاسية في العام المقبل مرشحين في السبعين من العمر ضد بعضهم مما يلمح إلى بعض الحقائق عن زماننا) .

وبكل الأحوال يمنح العمر الطويل للمؤلفين الموهوبين فرصة لتصوير الشخصيات بعمق وتقديم مراوغات غير متوقعة ، ومنظور للحياة مثير للارتياح بالتسليم الهادئ بحقيقة أن المستقبل قد ولى ، وعلينا أن نتصالح مع الماضي .

داريل ديلاميد : كاتب وصحفي يقيم في واشنطن . وهو مؤلف لكتابين غير روائيين ، "صدمة الديون" و "كبرى الأقاليم الجديدة في أوروبا" ، بالإضافة إلى رواية "الذهب" . متخصص في الاقتصاد والأعمال إلى جانب مهنة الصحافة . وُلد ديلاميد في كنساس ونشأ وترعرع في سانت لويس بولاية ميزوري ، حصل على درجة الماجستير من جامعة كولومبيا . وقضى عدة سنوات مراسلاً أجنبياً في باريس وغيرها من المدن الأوروبية .

---

[1] **After the Fire**

[2] كورت فالندر : شخصية خيالية من ابتكار المؤلف السويدي هينينغ مانكل .

[3] **Major Pettigrew's Last Stand**

[4] **Sweetland**

[5] **Room**

سلافوي چيچك عن الحب - كاثلين أودير

ترجمة : سارة محسن

إن فيلسوف ما بعد الحداثة والمحلل النفسي ، سلافوي چيچك ، المعروف بأسلوبه العبقري واللامع والمشتمل على التناقض بين ثنائيات عدة ، والذي غالبًا ما كان شخصية جدلية وازدواجية ، مخادعة ومنكرة ، والتي هي ، في الواقع ، من مميزات وسمات الثقافة المعاصرة .
يقول توني مايرز عن أعمال چيچك : "رغم أن چيچك فيلسوف فإنه ليس فيلسوفًا عاديًا ، فهو بالإضافة إلى تفكيره وطريقته المسلية في الكتابة إلا أنه يخاطر على نحو دائم بجعل الفلسفة سَهْلَةً" [1] . ما يجعل چيچك فيلسوفًا مختلفًا عن "الفلاسفة العاديين" على حد قول مايرز ، هو ذلك الشعور المتواصل بالتعجب والدهشة ، وهو ما يعبر عنه بالأسئلة التي لا حدود لها عن كل شيء : "مع كل دهاء وخبث من طفل يسأل والديه لماذا السماء زرقاء؟ فإن أسئلة چيچك تشكك في ما نعده حكمة ، عن من نحن؟ وماذا نفعل؟ ولماذا نفعل ذلك؟" [2] .

كونه معلقا ذكيا على الكوارث الإنسانية والصعوبات التاريخية المعاصرة ، يبحث چيچك في القضايا السياسية والإجتماعية والفردية بأسلوب يجمع بين الفكر الفلسفي والتحليل الثقافي . وإحدى هذه القضايا هي البحث في مفهوم حب الجار .

يبحث چيچك في قول المسيح : "أحب جارك كما تحب نفسك" ، ويتسائل عن إمكانية تطبيقه ومُلاءَمَته للواقع المعاش . حيث ترتكز حجته على أن الحب العالمي الذي يروج له ، يتبرأ مما هو غير محبوب في الطبيعة البشرية ، وأن الحب يجب أن يكون قرارًا مستقلاً (ببساطة ، لا يمكن فَرَض الحب) .

الحب لغير الجار .

يسأل چيچك عند تحليلهُ لقول المسيح "من الجار؟" وينتقل إلى جواب جاك لاكان "بأن الجار هو الحقيقة" . وهذا يعني أن حقيقة الجار تتضمن ما يعانيه من ضعفه ، وهشاشته ، وفحشه أو سفالته ، وأخطائه . بهذا يلخص چيچك أن الأمر القاضي في القول "بحب الجار" والوعظ الودي بشأن المساواة والتسامح والحب العالمي "هما في النهاية ، استراتيجيات لتجنب مواجهة الجار" [3] . عند چيچك ، هذه الدعوات المثالية للحب تحول في واقع الأمر دون إمكانية حب الجار ، كونها حقيقة صادمة لا يمكن بلوغها . وفي تصوره للجار على "أنه تجسد للحقيقة" ، يجادل چيچك في القول إن الوصول إلى الحقيقة ليس مستحيلاً- بل إن الأمر قد يكون من خلال الجار- ولكنه مؤلم وخطير . ومواجهة الحقيقة عن طريق الجار ، يعني مواجهة لطبيعتنا الفجة والضعيفة ، والتي غالباً ما تُتجنبُ لصالح تعميمات تكون مقبولة ومثالية عند الناس . ويتفق مع جاك دريدا الذي يقول "إن قياس العمل من خلال قدرة الحب في العمل ، والعيش معه . . ولكن في كل مرة ، لا يعيش سوى شخص واحد مع شخص آخر" . ويخلص إلى القول "لا يمكن أن يكون كل ذي كيان متناهي أن يكون حاضرا في العمل على نحو كبير جداً . لا يوجد مجتمع له انتماء وله أصدقاء أيضا ، ولهم وجود في الواقع من دون أيّ انتخاب أو حتى اختيار" [4] . بمعنى أن "المجتمعات الصديقة" تختار أفرادها بعناية لإبعاد الأشخاص غير المناسبين والمنبوذين لديها .

وعند چيچك ، فإن تجنب الخضوع لهذه التجربة الفريدة والمتنوعة مع الجار ، هو بمعنى النفور من ضعفه وافتقاره إلى الإمكانيات اللازمة ، وهو ما ينعكس على الآخر . هذا الابتعاد يفسر شعبية القضايا الإنسانية ، التي تكمن في مفارقتها ، حيث يمكن للمرء أن "يحب" من بعيد ، من دون أن يكون له حضور شخصي ، بمعنى أن نحبّ عبر مسافات تقطعنا مع المحبوب دون أن يكون قريبا وحاضرا معنا في المكان . فيقول جيجك :

"من السهل أن نحب صورة الجار الفقير الذي لا حول ولا قوة له ، مثل ذلك الجار الأفريقي أو الهندي الجائع . من السهل أن يحب المرء جاره ما دام بعيداً بما فيه الكفاية ، طالما أن هناك مسافة تفصل بينه وبين الجار . وتنشأ المشكلة في اللحظة التي يقترب فيها منا أكثر من اللازم ، عندما نبدأ في الشعور بقربه الخانق- في هذه اللحظة التي يعرض فيها الجار نفسه لنا أكثر من اللازم ، فجأة يمكن أن يتحول الحب إلى كراهية" . [5]

إن تقارب الحب والكراهية ، مع الهبوط التدريجي من شعور إلى آخر ، هو ما يميز وجودنا البشري ، من جهة أنه موضوع متكرر ، يتردد دائماً في الأدب . وكما يقول لاكان "لا أعرف الكراهية ، في الأقل لا أعرف الكراهية بأي شكل من الأشكال . لا يوجد حب بدون كراهية ". [6]

وبذلك ، نتهرب باليقين الأخلاقي عبر بوابة الضمير الأخلاقي ، والتي جاءتنا ، بطبيعة الحال ، من العبارات الفارغة والشعبية التي تبشر بقناعات أخلاقية مثل "الأخوة الإنسانية" ، "السلام العالمي" والعدالة للجميع" . ومع ذلك ، فإن واقعنا يقوض مثل هذه التعابير التي نستخدمها حتى في خضم إعلانها . في نقده لأيديولوجيا حقوق الإنسان ، يشير چيچك إلى الازدواجية التي تخفيها الحملات خلف ستار من الحب الزائف

للآخرين : "المحبة والصَدَقَة جزء من اللعبة ، قناع إنساني يخفي وراءه تجارة اقتصادية ." [7] .

يقدم چيچك ، عند تحليلهُ للعلاقات الإجتماعية ، نقداً دقيقًا لأخلاقيات الفيلسوف الفرنسي إيمانويل ليفيناس (1995–1906) ، ولا سيما إصرار ليفيناس على الاستجابة للتواصل مع الآخر ، "يؤكد ليفيناس ، على أن علاقتي مع الجار ، هي مسؤولية غير مشروطة ، وهي ميدان حقيقي لممارسة النشاط الأخلاقي" [8] . ويصرُّ چيچك على أن أخلاقيات لفينياس محدودة بحدود تصوره لما يعنيه بالإنسان :

"إن تعريف ليفيناس هذا ، ليس مجرد تقييد للإنسان الأوروبي الوسطي ، والذي يعتمد فيه على تعريف ضيق لما هو إنساني ، حيث يستبعد سراً كل ما هو غير أوروبي ، بكونه "إنسان غير كامل" . ما فشل في تضمينه ليفيناس في نطاق "الإنسان" هو للإنسانية ذاتها ، وبذلك ، يتملص من طبيعة العلاقة بين البشر ." [9] بمعنى أنه يستبعد البشر إلا الأوربيين من ذلك ويراهم غير كاملين – بحسب رؤية ليفيناس .

ويتسائل فيما إذا كان ليفيناس ، بدعوته هذه ، غير مذنب "بتحسين" صورة الجار عن طريق استعباد كل ما يعد "لا إنساني" ، وكل ما لا يتناسب مع العالم الإجتماعي .

إن نظرة چيچك التي تتركز على أن الإنسان بطبيعته لا إنساني ووحشي ، يتعارض مــــــــــع ريتشارد كيرني ، الذي يعتقد أن ذلك يثير المخاوف في نفس الإنسان "إن مخاطر أفكار چيچك تنم عن خطر أن تتحول ثقافتنا بأكملها ما عدا قليلاً منها ، من مجرد أعراض إلى أعراض لأمراض مستعصية على الشفاء ، لأمراض ما بعد الحداثة "بمعنى ، أن الثقافة سوف تعيد تعريف معانيها حتى تمرض" [10] . ورغم هذا فإننا بمجرد أن نستبعد الوحشية واللا

إنسانية من الطبيعة البشرية ، فإنها تتركنا أمام العديد من الأسئلة . من قبيل "ما معايير من يتسم بالإنسانية؟ وهل تغيرت هذه السمة في الفترات التاريخية المختلفة ، وماذا عن التجارب الثقافية في هذا الأم؟" . وأعتقد أن هذه الأسئلة تحتوي على إجابتها ، من حيث أنها قد تثير ردوداً وتعليقات متنوعة وغامضة ، وبالتالي ، سيكون هناك إنكار عالمي "للإنسان" الذي وجد من أجل أن يدافع عن ما هو إنساني ولا إنساني .

في نقد نيتشه للأخلاق - هذا النفاق في التكتم عن جوانب من طبيعتنا البشرية ، وعكسه من الازدواجية الزائفة- يستشهد به چيچك ، في الحديث عن مفهوم الإنسان وما هو عليه ، والتي تعنى باستبعاد اللا إنسانية . حيث يردد قول نيتشه ويؤكد عليه بأننا "إنسان ، وجميعنا إنسان" .

"إن استخدام مثل هذا النعت (إنه لا إنساني/ **not human**) ، يعني بيسير القول ، أنه خارج النظام الطبيعي للبشرية ، والحيوانية أو الإلهية ، في حين التردد بـ (الهَمَجِيّ/ **inhuman**) ، يعني شيئًا مختلفًا تمامًا لأنها تعني ، على وجه التحديد ، أنه ليس مجرد إنسان ، وأيضًا ، ليس لا إنساني فحسب وإنما يتسم بالتوحش وصفات مخيفة ، رغم أنه ينفي ما نسميه (بالإنسانية) ، وهو متأصل في كونه انسانًا ." [11]

وَحْشِيّة الإنسانية .

يستشهد چيچك ، في كتابه ، بتجربة المحرقة بعدِّها تأكيداً لا مفر منه على الشر البشري والإيهام . إن الوحشية والقسوة- الأفعال 'اللا إنسانية' التي ارتكبها النازيون ومؤيدوهم- تجعلنا غير قادرين على إنكار حقيقة الشر في العالم ، وتجعلنا أمام الأسئلة حول ما يستطيع

الإنسان القيام به ، وقدرتنا عليه . كما قال الشاعر ويستن هيو أودن في **The cave of making** (1960) : "نحن لا نخضع ، ليس منذ زمن ستالين وهتلر/ نثق بأنفسنا باستمرار/ نحن نعرف ، وشخصيا ، أن كل شيء ممكن" . ورغم ذلك ، فإن الإطار الأيديولوجي الذي شمل فظائع الهولوكوست كان قائمًا على "حب" الأمة والوطن ، والدفاع ضد العدوّ ، والولاء للمثل العليا والتطلعات التي يؤمن بها النازيون . كتب چيچك تحليلاً نفسيًا عن هذا الموضوع ، حيث يذكر أن الأيديولوجيا تأسست على الوهم 'الشخص الذي يدّعي المعرفة' والخبير المطلق ، والذي غالبًا ما يُشار إليه في دلالة 'الله'- المحلل ، أو في معنى آخر ، الزعيم والجلاد . ونجاح الوهم يتركز على من يهددهم- حيث كان اليهودي ، هو من يشكل التهديد لهم ، لتحقيق هذا الوهم . وكما يقول چيچك : "لا توجد أيديولوجيا لا تظهر إلى الوجود دون أن تخفي نفسها تحت غطاء "حقيقة" ضد أخرى" . ويشرح نيتشه ذلك بقوله : "الناس الذين لا يمكننا تحملهم ، نحاول أن نشكك فيهم ." [12] .

وهكذا ، عندما تُوجّه إلى النازيين تهمة الجرائم التي ارتكبوها ، فإنهم كثيرًا ما كانوا يقدمون ذريعة اتباعهم للأوامر وتأدية للواجب المفروض من السلطة النازية ، والنتيجة بعد ذلك تظهر أنهم غير مسؤولين على تلك الجرائم . بل أنهم قد يقولون : إن ما قاموا به كان بدافع "الحب"- حب الوطن ، القضية ، والقائد- وهو ما يجعلهم غير متهمين ولا مبالين .

إن هذا الإدراك المتأخر من المنظور التاريخي ، يجعلنا نرفض مثل هذا الإنكار ، ونطالب مطالبة حثيثة وجدّية بالعدالة والقصاص مما يعتبر فعلاً "لا إنساني" . هذا الأمر جعل جيجك يهتم به لأنه يذكرنا بأن مرتكبي هذه الأعمال اللا إنسانية والمتوحشة لم يكونوا شواذًا أو فئة أقل مرتبة من الإنسان "أي دون الإنسان/ **sub- human**" ، وإنما كانوا

بشرا عاديين ، عاشوا حياتهم في سياقها التاريخي "من السهل جداً رفض النازيين ، وعدَّهم مجردين من الإنسانية وأنهم مجموعة من الكائنات المتوحشة . لكن ماذا لو بقوا "بشراً" [13] .

لم يكونوا وحشيين ومختلفين عنا- كانوا مثلنا ، يشبهوننا من حيث إنهم بشر- . ومن هنا ، فإن محاولة تصوير النازيين على أنهم كائنات غير بشرية ، وهمجية ومتوحشة ؛ يحمل ذات الفكرة التي أسقطها النازيون على اليهود ، وأحرقوهم بعد ذلك في مجازر شنيعة لم يعرف التاريخ مثلها شناعة ولا فظاعة .

كثيراً ما يُعدُّ الهولوكوست قمة الشر التاريخي ، ولكن ، في الحقيقة ، هناك ما يعادلها ويزيد عنها عبر التاريخ ، وفي جميع أنحاء العالم ، كما يقول مارتن بوبر : "لا أرى أيَّ تغيّر حدث في الجنس البشري عندما جاء النازيون إلى السلطة . . إنها مسألة متفاوتة ، وليست أساسية ، وقد وقعت أعمال وحشية مماثلة عبر التاريخ ." [14] .

ننظر إلى التاريخ لغرض تحليل الأحداث الجارية ، فنرى جيداً الانقسامات والتناقضات الموجودة في داخل التاريخ . مثلاً ، أن الغرب يُعدُّ مثلاً أعلى "للعالم الحر" ، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية ، والتي غالباً ما يعبر عنها بأنها تتسم بالإنسانية . وعلى العكس ، يكون الشرق الأوسط هو الإرهاب ، والمسلم في نظرهم هو الإرهابي ، وهؤلاء هم في الحقيقة كبش فداء . ومن المفارقات الغريبة ، إنه عندما يوجّه تنديدا إلى "العالم الحر" بأدلة قطعية على مدى وحشيته وإرهابه ، والذي يرتكب جرائمه تحت مسمى "مكافحة الإرهاب" ومعتقل غوانتانامو الفظيع ، نلاحظ احتجاجا من جهة أنّ من يُقتل هم رجال ونساء عاديون وضحايا أبرياء ، ومواطنون من العالم الغربي . وكما يقول چيچك : "ما يصدمنا فعله بالآخرين ، نحن نرتكبه في حقهم بطريقة أخرى ." [15]

الحب للجار المسلم .

إن مواجهتنا للشر ، تنطلق من رفضنا للوحشية التي ترتكب عبر الشرّ . ولكن كثيراً ما يشير چيچك إلى ضرورة التشجيع بالرد . في كتابته عن أحداث 11 سبتمبر ، يصر چيچك على أنه يجب علينا فهم الحقائق الأيديولوجية والسياسية والاقتصادية التي سبقت الحدث ، ويحذر من المخاطر الضمنية ومن الصّدمات الأحادية لبعد مفاهيم الصواب/ الخطأ ، والخير/ الشر ، والجريمة/ العقاب . و لتدعيم رأيه ، يضع چيچك اقتباسا لجاك دريدا عن حادثة تفجير برجيْ التجارة العالمي . إذ يقول دريدا : "لا يمنعني تعاطفي مع ضحايا 11 سبتمبر من القول وبصوت عالٍ ، بما يتعلق بهذه الكارثة ، فأني لا أعتقد أنَّ أيَّ سياسي بريء من الجريمة" [16] . ويضيف چيچك" إن هذه الصورة النهائية هي العدالة اللا نهائية للحقيقة الوحيدة" . هذا يعني "من جهة أخرى أن أقول ، "أحب الجار!" ، هو بالذات نفسه أن أقول "أحب المسلمين!" ، وغير ذلك لا يعني شيئًا على الإطلاق" . وطبقًا لهذا ، إذا ما كان علينا مواجهة الأبعاد الحقيقية لأحداث 11 سبتمبر المؤلمة ، يجب علينا ، أولاً ، إعادة البحث في مفهوم "المتوحش" أو اللا إنساني "كما استطعنا أن نواجه الشر في الخارج ونبحث عنه ، يجب علينا ، الآن ، أن نشجع ونؤيد الدرس الهيغلي الذي يقول : في الخارج النقي يجب علينا أن نعترف أن هناك نسخة منّا صافية في جوهرنا الداخلي" [17] . على أية حال يرفض چيچك الأفكار المستعملة حول مفهومي الخير والشر ، ويدعونا إلى فهم أكثر شمولاً للطبيعة البشرية ، التي تعترف بكل الناس حتى و لو كانوا (لا إنسانيين) .

. (Slavoj Žižek, p. 1, 2004) [1]

. (p. 3) [2]

(Conversations with Žižek, p. 72, 2004 [3]

(The Politics of Friendship, p. 21, 2005) [4]

Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out,) [5]

. (Slavoj Žižek, p. 8, 2001

On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, p. 89,) [6]

. (1999

. (on-line quote, 2006) [7]

. Žižek says in The Neighbour, p. 146, 2005 [8]

. (On Belief , p. 111, 2006) [9]

p. 99, 2003 , [10]

. (The Neighbour, p. 160) [11]

. (The Žižek Reader, p. 54, 1999) [12]

. (Human, All Too Human, p. 243, 1878) [13]

. he asks in On Belief, p. 42, 2002 [14]

Encounter with Martin Buber, Aubrey Hobes, p. 146, 1972) [15]

. (on-line text, 2001) [16]

. (The Universal Exception, p. 287, 2007) [17]

فرجينيا وولف: لماذا نقرأ؟ وما أوجه الشبه بين أعظم الأعمال الأدبية؟ ماريا بوبوفا

ترجمة : دلال الرمضان

"تترابط عقولنا ، نحن البشر ، بعضها ببعض . فكل عقل متقد اليوم يحاكي عقولاً عظيمة كانت موجودة فيما مضى ، أمثال "أفلاطون" و "يوربيديس" ، إذ يمثل تطوراً واستمرارية للشيء ذاته . إنه ذلك الفكر المشترك الذي يربط العالم بأسره . فالعالم –في جوهره– ليس سوى فكر" .

لقد أدرجت "باتي سميث"(1) ضمن قائمة المعايير التي وضعتها لتصنيف الروائع الأدبية ، قدرة هذه الأعمال على سحر قارئها إلى الحد الذي يشعره بضرورة إعادة قراءتها مرة أخرى . في حين عدَّت "سوزان سونتاغ"(2) أن عملية إعادة القراءة تلك هي بمثابة ولادة جديدة للنص . وأظنني أُوافقهما الرأي في ذلك ، عن طيب خاطر ، لأنني أواظب على قراءة رواية "الأمير الصغير"(3) مرة في كل عام . إذ أجدها تبوح لي ، في كل قراءة ، بمعانٍ جديدة ، ومرمِمات وجودية لكل ما يمكن أن يعكر صفو حياتي في تلك اللحظة .

قد نلجأ ، نحن القراء ، إلى إعادة قراءة بعض الأعمال المحببة إلينا لأننا ندرك عدم استمرارية التجارب الإنسانية ، بالإضافة إلى آنية تلاقي الحالات والظروف التي تكوّن الذات البشرية في أية لحظة من الزمن . ناهيك عن إدراكنا لتطور شخصياتنا في العام المقبل ، إذا ما قُوبلت بها في العام الفائت ، لتغدو أكثر نضجاً في مواجهة كل التحديات ، والآمال ، والأولويات إذ تصبح ذاتاً جديدة مختلفة كلياً عنها فيما مضى .

كانت "فرجينيا وولف " في الحادية والعشرين من عمرها حين سجلت هذا الاعتراف ، بصفاء ذهني لا يضاهى ، وألقٍ لغوي فريد . ففي صيف عام 1903 ، انزوت "وولف" بعيداً عن صخب مدينة لندن ، لتذهب في إجازة قضتها بين رحاب وخضرة الريف الإنجليزي ، لتستمتع بعزلتها وتقرأ ما يحلو لها .

ربما بلغت قراءتي خلال هذه الأسابيع الثمانية في الريف ، ما يفوق ما أقرأه في ستة شهور أثناء وجودي في لندن .

في غضون تلك الرحلة الاستجمامية مزدوجة الفائدة والتي حققت فيها مكسب القراءة والتأمل ، وصلت "وولف" إلى اكتشاف السبب الحقيقي الذي يجعلنا نقرأ ، بالإضافة إلى ما يمكن للكتب أن تقدمه للروح الإنسانية ، وكيف لها أن تمهد لما أسمته "إيريس مردوك "(4) : 'فرصة للتجرد من الأنانية' . وكيف يمكن للكتب أن تؤدي براعتها المذهلة في كونها تنشأ عن ذهن شخص معين ، لتتمكن من الوصول -بهذه الحميمية- إلى آلاف أو ربما ملايين الأشخاص عبر الزمان والمكان ، في عملية تداخل بين مختلف المشاعر ، ضمن تجربة تشاركية واسعة .

في الأول من تموز/ يوليو ، كتبت "وولف" في مذكراتها :

إضافة إلى الكتابة ، فإنني أقرأ الكثير . بيد أن الكتب هي أكثر الأشياء التي أستمتع بها .

في بعض الأحيان ، أشعر بأجزاءٍ من دماغي تتسع وتكبر أكثر فأكثر ، وكأنها تنبض بدم متجدد ، على نحو أسرع من ذي قبل . وليس هنالك شعور أكثر لذة من هذا الشعور . أما حين أقرأ التاريخ ، فكل شيء يصبح -على حين غرة- نابضاً بالحياة ، ومتفرعاً جيئة وذهاباً ، ومرتبطاً بكل أشكال الأشياء التي كانت بعيدة في الماضي . وكأنني أشعر ، على سبيل المثال ، بتأثير "نابليون" على أمسيتنا الهادئة في الحديقة . لأرى كيف تترابط عقولنا ، نحن

البشر ، بعضها ببعض . فكل عقل متقد اليوم يحاكي عقولاً عظيمة كانت موجودة فيما مضى ، أمثال "أفلاطون" و "يوربيديس" ، إذ يمثل تطوراً واستمرارية للشيء ذاته . إنه ذلك الفكر المشترك الذي يربط العالم بأسره . فالعالم -في جوهره- ليس سوى فكر .

في وقت لاحق من حياتها كتبت "وولف" في وصفها الرائع لإدراك معنى أن تكون مبدعاً :

ثمة مثال يكمن خلف كل حالة ضبابية . هذا العالم عبارة عن عمل إبداعي . لا وجود لـ "شيكسبير" فنحن الكلمات في أعماله ، أو "بيتهوفن" فنحن الألحان في موسيقاه ، ولا لإله فنحن الشيء بعينه .

بعد بلوغها الحادية والعشرين من العمر ، تمكنت " فرجينيا " من إدراك آنية هذه اللمحات الجزئية للحقيقة ، وكيف يمكن لهذا الشعور بالانتماء الداخلي أو ذاك الشعور بالكينونة أن ينزلقا من بين أيدينا . وتكمل "وولف" تدوين ذات المذكرات التي كتبتها في عام 1903 بلفتة رشيقة من إدراكها أن "العالم بأسره ليس سوى فكر" إلى ذاك الهروب المألوف للمعنى ، حينما تجتاحنا تلك الحالة الضبابية لتحيلنا غرباء مرة أخرى :

ثم أقرأ قصيدة تقول : ذات الشيء يتكرر . لأشعر أنني تمكنت من القبض على المعنى الجوهري للعالم ، وكأن كلَّ هؤلاء الشعراء والمؤرخين والفلاسفة يتبعون طرقاً تتفرع عن ذاك المركز ، حيث أقف ليعتريني بعض الاضطراب بعدها ، فيؤول كل شيء إلى الخطأ من جديد .

وبعد أكثر من عقد من الزمن ، كررت "وولف" وجهة النظر ذاتها في واحدة من مقالاتها الاستثنائية التي كتبتها في غضون عملها ناقدةً في الملحق الأدبي لصحيفة التايمز البريطانية ، والتي جُمعت مؤخراً في كتاب بعنوان "نبوغ وحبر (مقالات للكاتبة فرجينيا وولف عن كيفية القراءة)" هذا الكتاب الذي كنت سأدرجه -بكل شغف- ضمن قائمة كتبي

المفضلة لهذا العام (2019) لو كنت من أولئك الذين يفضلون إعادة قراءة الروائع الأدبية المحببة لقلوبهم .

كما هو حال الشاعرة البولندية الحائزة على جائزة نوبل للأدب "فيسوافا شيمبورسكا" التي اتسم نقدها التأملي بكونه يوظف الكتب نقطةَ انطلاقٍ لتأملات سامية حول الفن والحياة أكثر من كونها نماذج للمراجعة أو النقد . تعامل "وولف" كل كتاب تراجعه كحجارة سقطت من جيب معطفها في نهر الحياة(5) . إذ ترصد الصيغة الأساسية للعمل ثم تراقب حلقات الإدراك التي تتنامى وتترقرق في نهر الوعي . في أولى مقالاتها من تلك السلسلة التي تناولت فيها روايات الكاتبة "تشارلوت برونتي" تبنت "وولف" وجهة نظر عميقة حول نشأة الروائع الأدبية ، والذي نعاود الرجوع إليه مراراً وتكراراً :

ثمة ميزة تتشارك بامتلاكها الأعمال الأدبية الحقيقية كافة ، ففي كل قراءة لها يلاحظ القارئ تغييرات طفيفة . كما لو أن نسغ الحياة يجري في أوراقها . أو أنها تمتلك -كما هو حال السماء والنباتات- القدرة على تغيير شكلها ولونها بين فصل وآخر . إن تدوين انطباع القارئ حول مسرحية "هاملت" بعد قراءتها في كل عام من شأنه أن يصبح أشبه بسيرة افتراضية لكاتبها . فكلما ازدادت معرفتنا للحياة ؛ كان لدى "شيكسبير" تعقيبٌ على ما عرفناه .

---

1 . باتي سميث : كاتبة ومغنية أمريكية .

2 . سوزان سونتاغ : ناقدة و مخرجة وروائية أمريكية (16 يناير 1933 – 28 ديسمبر 2004) .

3 . الأمير الصغير : رواية للكاتب الفرنسي أنطوان دو سانت إكزوبيري .

4 . إيريس مردوك : فيلسوفة وناقدة إيرلندية .

5 . يقصد بها الإشارة إلى حادثة انتحار فرجينيا وولف ، حيث ملأت جيوب معطفها بالحجارة وألقت بنفسها في نهر أوز .

ماذا يمكننا أن نتعلم من رواية الطاعون لألبير كامو؟ وما الذي ينبغي علينا تجاهله منها؟ ليزل شيلينجلر: ناقدة ومترجمة وتدريسية

ترجمة : شوق العنزي

ما شعورك لو وجدت أن منطقتك ، مدينتك ، بلدك ، معزول عن بقية العالم ، ثمة عدوى منتشرة ، والناس حبيسة منازلها ، وآلاف من المصابين ، وآلاف آخرون أُخْضِعوا للحجر الصحي؟ كيف ستتأقلم لو كان هناك وباء يعطل الحياة اليومية؟ المدارس تغلق أبوابها ، والمشافي تعج بالمرضى ، لا تجمعات من أي نوع ، إيقاف المناسبات الرياضية والحفلات الموسيقية والمؤتمرات والمهرجانات ، وعلّقت خطط السفر إلى أجلٍ غير مسمى؟ عادةً ما تكون أسئلة كهذه أسئلة نظرية .

قدّم ألبير كامو عام 1947 بسن الرابعة والثلاثين وهو الكاتب الفرنسي المولود في الجزائر ، إجابة تفصيلية وثاقبة عن هذه الأسئلة بعملهِ الروائي (الطاعون) . (فاز بجائزة نوبل بعد ذلك بعشر سنوات وتوفى بعدها بثلاث سنوات إثر حادث مروري) . يؤرخ العمل التفشي السريع والانحسار البطيء للطاعون بمدينة وهران الجزائرية الساحلية ، في وقتٍ ما في أربعينات القرن الماضي . وبمجرد ما أعلن الوباء المتباطئ عن وصوله حتى خيّم على حياة وعقول أهل المدينة قرابة العام . حينئذ رحل مسرعًا وغير قابلٍ للتفسير . "تسلل خلسة عائداً إلى الجحر الغامض الذي انبثق منه" .

"يُظهر كامو مدى سهولة الخلط بين الوباء وأيَّ أذًى آخر" .

يجب عليك التوقف عند هذا العمل سواء كنت قد قرأته أم لا ، بل إنه يتطلب إعادة القراءة حتى . نعيش لحظات عصيبة دوليًا وعالميًا ، حيث يكتسح فيروس كوفيد 19 الناجم عن

شكل جديد من الفيروسات التاجية- العالمَ . منذ ظهورة في أواخر العام الماضي في مدينة ووهان الصينية (أغلقت المدينة منذ مطلع العام) حتى بدأ في مسيرته وغزا دول العالم تباعًا ، ذعر عام ، وانهيار للأسواق المالية ، وثمة مناطق ومدن وبلدان تحت الحجر الصحي ، إيطاليا من بينهن . أغلقت أماكن العمل والمدارس ، وعملت الجامعات عن بُعد هذا الأسبوع (13-3) في العديد من المدن الأمريكية . ألغيت العديد من الفعاليات ، ومُنع السفر لغير الضرورة القصوى . سرعان ما ارتقى الوباء إلى جائحة . ونظرًا لكل هذا قد تجد وقتًا للقراءة أكثر من المعتاد . ورواية كامو لها أهمية ملحة ، حيث أنها تضج بالتجارب والعبر .

مهما بدا لك أن فيروس **Covid**-19 مرعبًا فكن على يقين أنه لا يقترب من الطاعون الباطش في عمل كامو . في القرن الرابع عشر تسبب الطاعون الدملي والذي عرف أيضاً "بالموت الأسود" بقتل ما يقارب ثلث البشر في قارة أوربا وحدها . وعندما اجتاح لندن بين عاميّ 1656 و1657 قتل ربع السكان . وفي حالة لم تكن تعلم ، فإنه ما يزال موجودا حتى يومنا هذا ، ولا يطوف في آسيا وأفريقيا فحسب بل وينتشر في جنوب غرب أمريكا ، إذ إنه ينتقل عن طريق براغيث القوارض المصابة . يتسبب الطاعون في ارتفاع درجة الحرارة والقيء وتورم مؤلم بالفخذ يسمى دُمل (مشتق من اسم دُملي) . وحتى مع العلاج بالمضادات الحيوية فأن معدل الوفاة قد يصل إلى 10 **%** وفي حالة عدم العلاج يصل إلى 90 **%** . فيروس كورونا ليس بهذا السوء بعد .

عندما كتب كامو عمله هذا لم يكن هناك وباء في مدينة وهران ، مع ذلك فقد فتك الطاعون بالمدينة في القرنين السادس والسابع عشر (تفشى في وهران مدة شهر عام 2003) . بالوقت الذي تنتقل به أعراض الطاعون وآثاره المدمرة بما يتسم بالكفاءة بالعمل ، إلا أن الكاتب لم يركز على الجانب الفيسيلوجي كثيراً بل على الجانبين الاجتماعي والفلسفي . وعلى الرغم

من أن روايته تتتبع تطور وباء معين في مدينة وبلد وإطار زمني معين ، فإن موضوع كامو الحقيقي يقع خارج الزمان والمكان .

كان هدفه من العمل هو تناول موضوع العدوى التي قد تباغت أي مجتمع على نحوٍ مجازي كالكوليرا والإنفلونزا الإسبانية والإيدز والسارس وكوفيد 19 ، وحتى الأيديولوجيات الهدامة كالفاشية والشمولية التي تصيب مجتمعات بأكملها . عندما كان كامو يكتب هذا العمل ، رأى النازيين يقتحمون باريس في سنة 1940 خلال الحرب العالمية الثانية . تولى حينها رئاسة تحرير مجلة كومبات ، المجلة السرية للمقاومة الفرنسية ، التي كان من بين مساهميها أندريه مالرو وجان بول سارتر وريموند آرون . أبصر كامو حينئذ العلاقة المتأصلة بين العدوى النفسية والجسدية ، واتضح هذا جلياً بالعمل .

مع بداية القصة تنسل الفئران من الظلال إلى النور واحدةً تلو الأخرى ، ثم تتعاقب على دفعات ، تتجول في الشوارع على نحو مقزز . أول من فطن لهذا هو طبيب محلي يدعى ريوكس ، الذي استدعى حارسه ميشيل ليتعامل مع الإزعاج ، ذهل الطبيب حين رأى حارسه يمر بفورة غضب بدلاً من الاشمئزاز . ميشيل كان مقتنعاً أن هذا لا يعد أكثر من مزحة سمجة من الشباب ذوي السلوك السيئ الذين يتسكعون بالأرجاء . وحال ميشيل كان كحال أهل وهران حيث إنهم غالباً ما يسيئون تفسير "الظواهر المحيرة" مبكراً ، ولا ينتبهون إلا بعد فوات الأوان . في بادئ الأمر جل ما قاموا به هو التذمر من السلطات وإدانة إدارة الصرف الصحي المحلية . يعبر الراوي عن هذا بقوله : "كان السكان متقوقعين على أنفسهم بهذا الشأن" . و"كانت إنسانيتهم تصدهم عن الإيمان بالأوبئة" . وبهذا يوضح كامو كيف يسهل على الناس الخلط بين الوباء وأي أذى آخر .

يتنبه الطبيب لهذه الآفة بعد مرض ميشيل وموته ، يطمئن ذاته قائلاً "يجب ألا يفطن العامة لذلك ، فإنه لن يعود بالنفع عليهم بكل الأحوال" . يوافق بيروقراطيو وهران على ذلك ، حيث إن الوالي (مثل العمدة أو الحاكم في مستعمرة الجزائر) مقتنع شخصياً أن هذا لا يتجاوز كونه إنذار كاذب . كما يصر البيرقراطي الأدنى منزلة "ريتشارد" أنه لا يجب أن يسمى المرض بالطاعون رسمياً ، لكن يشار إليه بأحد أنواع الحمى فقط . لكن مع زيادة وتيرة عدد الوفيات ، يرفض الطبيب المحلي ذلك التعبير الملطف . يضطر عندئذ القادة لاتخاذ إجراءات صارمة .

يحمّل كامو السلطات مسؤولية الحد من انتشار الوباء . في حين أنه لا سبيل إلى إنكار الأدلة على وجود المرض ، فأن رد الفعل السلبي أكثر خطورة من رد الفعل المفرط . يوضح كامو أن الجميع لديهم هذه النزعة ، نشترك في هشاشتنا الإنسانية . يقول "يعلم الجميع أن الأوبئة لديها طرق خفية لتكرار وجودها ، لكننا وعلى نحو غامض نجد صعوبة في تصديق وجود ذلك البلاء الذي يهوي على رؤسنا من سماءٍ زرقاء" .

سرعان ما تُغلقُ المدينة ، ويُفرض الحجر الصحي . حيث يعزل سكان وهران عن بعضهم وعن العالم الخارجي . يقول الراوي "أول ما أحضره لنا الطاعون كان المنفى" . بعد إغلاق بوابات وهران يعلقُ صحفي يدعى رامبر هناك ، يلجأ الصحفي إلى الطبيب ريوكس ليعطيه شهادة صحية تمكنه من العودة إلى زوجته في باريس ، إلا أن الطبيب لا يتمكن من مساعدته . يقول له الطبيب "هناك آلاف العالقون مثلك في هذه البلدة" . يشعر رامبر كسائر سكان هذه البلدة بعدم جدوى الخوض في محنته الشخصية ، وذلك لأن الطاعون يمحو "خصوصية حياة الأفراد" حتى مع زيادة وعي الأفراد بمدى وهنهم وعجزهم عن التخطيط للمستقبل .

هذه الكارثة جماعية ، يقول كامو : "تصبح احتمالية انفصالك عمن تحب ، شعوراً طبيعيًا يتقاسمه الجميع على حد سواء" . هذا الكرب بالإضافة إلى الخوف يصبح "أعظم مأساة تواجهنا في مدة العزل التي تنتظرنا" . يمكن لأي شخص اضطر مؤخرًا إلى إلغاء رحلة عمل أو فصل دراسي أو حفلة أو عشاء أو إجازة ، أو لمِّ الشمل مع محبوب ، أن يشعر بعدالة إبراز كامو للتداعيات العاطفية بوقت الطاعون : مشاعر الخوف ، العزلة ، فقدان السلطة . وهذا هو "التاريخ الذي يمرُّ عليه المؤرخون العاديون مرور الكرام" والذي يدونه كامو في روايته . وما تدونه رواية فيروس كوفيد 19 حاليا أيضا على الحياة المدنيّة .

إذا كنت قد قرأت رواية الطاعون منذ عهد بعيد ، ربما في أحد فصول الجامعة ، فمن المحتمل أنك تأثرت بالعذاب الجسدي الذي وصفه الروائي ببراعة وعلى نحوٍ عميق ، ربما أنك كنت قد انتبهت أكثر إلى الأدغال والحفر الجيرية ، عوضاً عن "الحمى المتفاقمة" التي تحاصر المرضى في فقاعة الوباء . المرضى الذين حاربوا شعورهم بالعزلة من خلال ارتداء الملابس ، والتجول بلا هدف على طول شوارع وهران ، ويخرجون إلى المطاعم ، متهيئين للهرب في حالة سقوط أحد رفاقهم أثناء العشاء . "محاصرون بالرغبة المحمومة للحياة ، التي تأخذ بالازدهار بدواخلهم في قلب كل كارثة كبيرة" . لكن وفي سبيل إراحتكم ، مواطنو طهران لم يكن لديهم موارد عالمية كالموارد التي بحوزتنا الآن . في أي مدينة نبحث عن المجتمع في الواقع الافتراضي ، مع استمرار الوباء واستقراره في هذا العصر الرقمي ، هذا يقدم لنا دليلاً جديداً على الرؤية الحادة التي يتمتع بها كامو للخلفية العاطفية من العدوى .

في وقتنا هذا ، فإن المصابين بالطاعون معزولون بعالم خاص بهم ، بسماتهم المميزة يعيدون تلوين صورة كامو . ونحن ذاهبون إلى البقالة نهمل وبتعمدٍ كل النصائح المنتشرة بجنون في مواقع التواصل الاجتماعي ، لا نلقي لها بالاً ، غسل أيدينا ، وعدم المصافحة ، وأخيرا

"التباعد الاجتماعي" يمكننا ممارسة حياتنا عن بعد ، والعمل عن بعد ، وذلك كله من أجل تجنب الإصابة أو نقل العدوى . يمكننا تجنب المهرجانات والحفلات الموسيقية والمطاعم . لكن إلى متى؟ كامو يجيب عن هذا : "لا يمكننا أبداً أن نعرف" .

الرجال والنساء الذين عاشوا في وقت الاضطراب منذ نحو قرن مضى ، والذى سعى كامو لإعادة توضيح وتصوير الويلات التي جبروا على التعايش معها من خلال روايته الساحرة . جل ما ينبغي لنا التأكد منه هو استحالة استمرار هذا الوضع إلى الأبد . ستنجلي غمامة هذا الفيروس اللعين وينحسر لا محالة . كما أننا نأمل ألا تكون هناك فيروسات أخرى شبيهة له لكنها آتية رغم أنوفنا . وعندما تفعل سنحاربها بقراءة هذا العمل كما نفعل الآن ، ونقرأ أنه حذرنا من هذا منذ زمن خلا وحثنا على تفسير"الظواهر المحيرة" تفسيراً صحيحا وعاجلا . يقول كامو "مرّت على هذه الأرض أوبئة كثيرة بكثرة الحروب لكنها دائماً ما تفاجئ الناس كما تفعل الحروب" .

سرٌّ صانعة الخبز The Bakker's Secret- تانيا هيلر

رواية تأليف : ستيفن بي كيرنان

ترجمة : بلقيس الكثيري

قصة مقاومة وصمود في فرنسا أثناء الاحتلال النازي .

تدور أحداث رواية ستيفن بي كيرنان (سر صانعة الخبز) أثناء الحرب العالمية الثانية ، في قرية ساحلية صغيرة في نورماندي ، عشية يوم بدء العملية العسكرية D-Day .

تعلمت إيما البالغة من العمر اثنين وعشرين عاماً ، صنع الخبز خلال تدريب مهني على يد عِزرا ، الخبير في مهنته . وفي ظل الاحتلال الألماني ، يأمر القائد النازي إيما بأن تخبز يومياً اثني عشر رغيفًا لجنوده .

كان الطعام شحيحًا ، وكان جيرانها القرويون يتضورون جوعًا . فتجد إيما طريقة لزيادة الحصة اليومية من المكونات من خلال مزج الدقيق والقش الأرضي لصنع رغيفين إضافيين لمن هم في أمس الحاجة إليها .

تعاني إيما من خسائر لا يمكن تصورها : فقد كانت شاهدة عيان عندما سحب النازيون معلمها عِزرا الرجل اليهودي من متجره وأطلقوا عليه النار أمام عينيها . بعد ذلك بمدة وجيزة ، تفقد حبيبها فيليب ، الذي اُستدعي للتجنيد . ويُؤخذ والدها بعيداً ، تاركًا إياها مع جدتها ميمي . لكن مع كل الذي تشهده إيما من وحشية هائلة في المحيط حولها ، فإن عزمها يزداد صلابة وتجد طريقة للمقاومة .

ويحدث توتر ملموس عندما ينتقل الكابتن ثالهايم قاتل عِزرا إلى منزل إيما ، ويسدل راية العلم النازي خارجه . تصارع إيما كرهها لثالهايم وحاجتها إلى البقاء على قيد الحياة من خلال "إتقان فن إرضاء الرجل مع خداعه" .

تنشئ إيما الشجاعة والعملية والمتحدية ، شبكة سرية لمساعدة وإطعام من حولها عن طريق المقايضة ، وأحيانًا السرقة لكن من أولئك الذين يساندون الجيش المحتل فقط . تتعلم عقد الصفقات وكسب ثقة القرويين بجلب القوت والأمل لهم .

عندما يكتشف الكابتن النازي الشبكة السرية ، يتطلب الأمر أن تستجمع إيما كل شجاعتها للمثابرة في مواجهة الإعدام المحتمل .

هذه الرواية المثيرة للتفكير ، موجعة للقلب ومصدر للإلهام على حد سواء . إذ تتناول أهوال الحروب ، ولكنها تصوّر أيضًا عمق الصمود المتوغل في دواخلنا جميعًا . وتتحدث عن حاجة المرء الفطرية لأن يكون له هدف في الحياة وأن يكون قادرًا على التمسك بالحلم من أجل مستقبل أفضل . كان حلم إيما "إبقاء أكبر عدد ممكن من الناس على قيد الحياة" .

قد يتساءل القراء في لحظات عما يدفعها لذلك حقًا ، والسبب أنها لم تكن تؤمن بأن الحلفاء سيحررونهم . وعندما يذكر شخص ما التحمّل حتى يأتي الحلفاء ، كانت تقول : لن يأتوا أبدًا . إن عدم اعترافها بإمكانية التحرير على يد الحلفاء يعكس عمليتها ، فالعاطفة في زمن الحروب ترف . في سر صانعة الخبز ، ابتكر كيرنان شخصيات جيدة البناء ، تتطور على نحو جميل ولا تُنسى . صحيح أنها قصة مأساة ، لكنها أيضًا قصة حب وتجلّد وفي نهاية المطاف ، افتداء

تانيا هيلر : حاصلة على شهادة دكتوراة في الطب ، ومستشارة القبول في كلية الطب ، ومؤلفة لخمسة كتب بما فيها : أن تصبح طبيبًا وأنت وطبيبك . تشارك حاليًا في تأليف رواية مع والدها ، إيزي هيلر .

قفلة القارئ - داريل ديلاميد

ترجمة : بلقيس الكثيري

ماذا تفعل عندما تفقد شهيتك للقراءة؟

كثيراً ما تُتداول أحاديث عن قفلة الكاتب ، وأرى أن هناك ما يمسى بقفلة القارئ **Reader’s block** أيضًا ، خصوصًا في عصر الهواتف الذكية ووسائل الإعلام المبثوثة وشبكة **Wi-Fi** الموجودة في كل مكان ، إذ يمكن أن تتجمّد عقولنا المثقلة بالمعلومات وتأبى تَلَقِي المزيد . والنتيجة عندئذ أن نفقد شهيتنا لقراءة الكتب . لا نستسيغ شيئًا . ولا تستطيع جميع الأغلفة الجذابة أو النصوص البراقة أو الجمل الأولى المثيرة للاهتمام في العالم أن تجذب انتباهنا مدة كافية حتى نستغرق في كتاب جديد .

ونستبدل ذلك بتصفح مجلة ما أو قراءة الصحف أو الحرص على تصفح الإنترنت أو مشاهدة المزيد من برامج التلفزيون . فلا يمكن أن تلفت انتباهنا العبقرية الأدبية الأحدث ، ولا المؤلفين الأكثر تشويقًا . تمر بي هذه الحالة في الوقت الراهن . فبعد اتباعي نظام حمية معرفي ثابت نسبيًا من أصناف الخيال الأدبي ممزوجًا بالقصص المثيرة والبوليسية ، والتحلية ببعض الأعمال غير الروائية أحيانًا ، اصطدمتُ بحاجز من جدار .

لقد أنهيت أحد أعمال إم . إل . لونغوورث (جريمة قتل في إيل سوردو **[1]**) من سلسلة رواياته البوليسية **Provençal** ، التي تعتبرها زوجتي مبتذلة إلى حد ما ، ولكنني أجدها مسلية بما فيها من ألغاز ممتعة ، ثم فقدتُ شهيتي للقراءة .

بحثتُ في العديد من كتبي المكدسة غير المقروءة . وألقيتُ نظرة على كتاب ديفيد ميتشل الأخير(مَنزلُ سليد [2]) ، ورواية لويس بايارد الصادرة عام 2014 (وحش روزفلت [3]) ، لكن بدا لي أنَّ الروايتين غنيتان جداً أو غير مناسبتين للوقت الحالي . فكرت في الرواية التالية من سلسلة لونغوورث (موت في مزرعة الكروم [4]) لكن لم تكن دسمة بما فيه الكفاية . عدت إلى الأعمال الكلاسيكية ، بهدف البدء برواية (ميدل مارش [5]) لأول مرة لكنها بدت لي بطيئة جداً ، أو قراءة ترجمة ريتشارد هوارد لعمل ستندال الكلاسيكي (تشارتر هاوس بارما [6]) لكنه بدا لي شديد الغموض .

استعرضتُ كتبًا من مكتبة زوجتي الواسعة ، معتقداً أن خياراتها المختلفة قد تخرجني من خمولي القرائي . لكنني فشلت حتى الآن في مواصلة قراءة أي من الكتب التي اعتقدتُ أنها مثيرة للاهتمام وهي : (غانا يجب أن تذهب [7]) بقلم تاي سيلاسي ، و(الجُمل المُعلّقة [8]) بقلم باتريك موديانو ، و(الحب في مناخ بارد [9]) بقلم نانسي ميتفورد .

نظرت في الأعمال غير الروائية ، فقمتُ بتنزيل كتاب (الأموال المظلمة [10]) لجين ماير لكن لا جدوى . نزّلتُ كتاب سياسي جديد بعنوان (فولكان [11]) بقلم أحد المحررين السابقين لدي ، وهو ديفيد شيريف ، لكن بطريقة ما تعثّرتُ في تعقيدات المؤامرة .

باختصار لم أجد حلاً لقفلة القارئ ، وآمل فقط أن تكون مجرد مرحلة عابرة ، ربما بسبب إزعاج إصلاحات المطبخ أو ارتباك الحملة الرئاسية الغريبة التي أغطيها بصفتي صحفي ، وآمل أن يعيدني أيًا من هذه الكتب قريبًا إلى عالم الخيال المريح .

إن القراءة تتطلب قدراً معيّناً من الصفاء ، والاستقرار الذي تبذل الحياة الحديثة قصارى جهدها لتقويضه . فهي سلوك مزاجي يتطلب أفضل الأوقات ، ولهذا السبب نأخذ معنا العديد من الكتب عندما نسافر ، أكثر بكثير مما يمكن قراءته في الوقت الذي نكون فيـــــــــــه مسافرين ، من أجل أن نضمن أن شيئًا ما سيتوافق مع اللحظة الملائمة .

لقد عَرضَ أحد المدونين عدداً من الحلول لقفلة الكاتب ، وقد يكون بعضها قابلاً للتطبيق على قفلة القارئ . وتشمل : الذهاب للمشي ، والتخلص من المُلهيات -القول أسهل من الفعل- واللعب أو الجري أو التمارين الأخرى التي تساعد على تدفق الدم ، وتغيير البيئة المحيطة بك ؛ والاستماع إلى الموسيقى ؛ وشرب القهوة . كما اقترح قراءة كتاب ، لذا ربما تحفز محاولة كتابة روايةٍ ما القارئ المصاب بالقفلة في البحث عن عمل كتابي لائق .

القراءة عبارة عن سلوك إبداعي مثل الكتابة . قد يكون أكثر خمولاً من الكتابة ، لكنه ليس خاملاً بالكامل ، لأن خيال القارئ ينخرط في تحويل كلمات المؤلف إلى صور أو مفاهيم . لذلك قد تساعد بعض هذه النصائح في التغلب على قفلة الكاتب ، وقد تساعد في إفساح المجال للإبداع . أو قد يكون الحل في مجرد الانتظار .

داريل ديلاميد : كاتب وصحفي يقيم في واشنطن . وهو مؤلف لكتابين غير روائيين ، "صدمة الديون" و "كبرى الأقاليم الجديدة في أوروبا" ، بالإضافة إلى رواية "الذهب" . متخصص في الاقتصاد والأعمال إلى جانب مهنة الصحافة . وُلد ديلاميد في كنساس ونشأ وترعرع في سانت لويس بولاية ميزوري ، حصل على درجة الماجستير من جامعة كولومبيا . وقضى عدة سنوات مراسلاً أجنبيًا في باريس وغيرها من المدن الأوروبية .

Murder on the Ile Sordou [1]

Slade House [2]

Roosevelt's Beast [3]

Death in the Vines [4]

Middlemarch [5]

The charterhouse of Parma [6]

Ghana must go [7]

Suspended Sentences [8]

Love in a Cold Climate [9]

Dark Money [10]

Vulkan [11]

الطريق الأقصر لنشر كتاب - ماثيو دوفوس

ترجمة : عبير علاو

بعد عشرين عاماً من الكتابة ، دخلت روايتي الأولى **Swapping Purples for Yellows** (مبادلة الأصفر بالبنفسجي) إلى العالم أخيرًا في أغسطس من عام 2019 ، إذ استغرقتُ أربع سنوات في كتابتها ، وسنتين لبيعها ، وثمانية عشر شهرًا لتحريرها وإعدادها للنشر ، على مدار هذا الطريق ، كبرت ابنتي من طفلة حديثة الولادة إلى طالبة في الصف الثالث ، اشترينا أنا وزوجتي منزلاً جديداً أكبر من السابق ليستوعب هذه الإضافة لعائلتنا ، وانتقلت من كوني أبًا يقضي جل وقته في المنزل إلى مدرس جامعي متفرغ ، وبقي هذا الكتاب هو الأمر الثابت الوحيد في جل هذه التغييرات ، والآن وقد أُصدر ، بدأت التفكير في تجربة الوصول إلى هذه النقطة ، بل أضحى لدي ما أتمنى أن يكون نظرة ثاقبة في هذه العملية ، التي سأسرد تفاصيلها لك :

1 . يحدث التواصل خارج بروكلين أيضًا!

أعيش في مدينة منقطعة في ولاية كارولينا الشمالية ، لذلك عندما قرأت المقالات التي تنصح بالحصول على وكيل أعمال من خلال مطالبة أصدقائك بتعريفك بوكلائهم أو التواصل مع الوكلاء في المؤتمرات الباهظة الثمن ، فإنني شعرتُ باليأس ، لكنني مع ذلك ، وجدت ناشري من خلال التواصل غير المباشر رغم أنني أعيش في وسط اللا مكان ، فقبل عام من انتهائي من الرواية ، حضرت ورشة عمل للكتاب وورشة أخرى عن تدريب الروائيين

الذين على أعتاب بدء كتاباتهم الصغيرة "المستقلة بشدة" ، قدمت روايتي إلى Southern Fried Karma في مسابقة الرواية الأولى وذلك ليس لأنني اعتقدت أنني سأفوز ولكن لأنني عرفت أن القائم عليها رجل أعمال ذكي ، فإذا ما نجح شخص في الخروج من إحدى الصحف الناشئة وإبراز نفسه بشدة ، فاعلم أنه هو ، لم أفز بالمسابقـــــــــــــة -التي حُكِّمت من الخارج لأجل التسجيل- لكنني كنت في نهائياتها ، مما دفعه لأن يقدم لي "مراجعة وإعادة تقديم" وزودني برسالة توصية طويلة ، وأدت ثمارها .

2 . نيويورك ليست الطريقة الوحيدة .

نصحني الروائي الذي قرأ جزءاً من روايتي أن أتجه إلى المطابع الصغيرة ، لأنه كان يظن أن الكتاب يستحق أن يتخذ مكانه فيما يسمى "الخمسة الكبار" وهو حدث يُعقد في حرم جامعي في الجنوب خلال عطلة نهاية الأسبوع الوطنية والذي يركز على تفاصيل الأوساط الأكاديمية التي أصبحت أكثر أهمية بسبب الاتجاه نحو التعليم العالي ، لكنهم رفضوها بحجة أنه "لم يكن لدى القصة ما يكفي من الخطر أو نداءات تكفي لاستقطاب جمهور واسع" ، لذا نصحني وكيلي بأن أتجه إلى المطابع المستقلة المنتشرة حول الولايات المتحدة كونها معاقل لأعمال مثل كتابي ، فهم ليسوا خائفين من نشر العمل الذي قد لا يروق للجماهير بل بدلاً من ذلك يبحثون عن الأحجار الكريمة التي تجاهلها حدث الخمسة الكبار" .

لذلك أرسلت الكتاب إلى مطابع صغيرة في ولاية ساوث كارولينا بولاية بيتسبيرج وبورتلاند بولاية أوريغون ، وحاولت في إنديانا وكولورادو ، باختصار ، غطت روايتي أكثر البلاد ، فمهمة Southern Fried Karma كما يقول وكيلي "حكاية مليون قصة

من كل شيء ، بلهجة جنوبية ." ، ولقد وجدت أن هذا التحديث والإضافة للهجة الجنوبية منعشة للنص على عكس القصص التي تنتقل من بروكلين إلى مانهاتن دون أي تغيير .

3 . بائعو الكتب المستقلون .

نظراً لأن كتابي كان يشق طريقه إلى الطباعة ، فقد قرأت الكثير من النصائح حول كيفية توصيله إلى أيدي الناس ، ومعظم النصائح وجهتني نحو تجار المفرد على الإنترنت ، أي **Amazon** . أوضحت هذه المقالات أهمية تصميم غلاف يجذب أنظار الأشخاص أثناء تصفحهم لهواتفهم مع أهمية صياغة الوصف المثالي القصير الذي يمنح القراء إحساساً بالكتاب ودافعية لقراءته و"استعراض المزيد" في صفحة الكتاب على الموقع ، كما أشار عدد قليل منهم إلى ما أسموهم أفضل صديق للمؤلفين وهم بائعو الكتب المستقلون ، وفي منطقتي هذا الشخص هو جورج الذي يمتلك مكتبة كتب مستعملة في المدينة الصغيرة المجاورة ، وحين حدثته عن الأمر ، كان متحمساً للكتاب حتى قبل أن يعرف موضوعه ، بل شجعني على تولي زمام فصل الكتابة الإبداعية الشهرية وبيع عدد من النسخ بتكاليف منخفضة للغاية في متجره . بعد ذلك ، أقام ناشري جولة سريعة في **Carolinas** ، حيث قابلت بائعي الكتب في **High Point** ، و**Asheville** ، و**Davidson** ، و**Greenville** ، و**S. C** والذين كانوا متحمسين لرؤيتي وشغوفين لبيع النسخ المتبقية بعد قراءتهم للكتاب ، وعندما عدت إلى أحد المتاجر بعد بضعة أسابيع ، وجدت أن جميع النسخ الخمسة المتبقية قد بيعت ، وهو مجموع مثير للإعجاب لكتاب يحتوي على نفس العدد من المراجعات على **Amazon** في تلك المرحلة .

4 . الناس سـ (يخيبونك)/ يفاجئونك .

في اليوم الذي صدرت فيه روايتي ، أقام أصدقائي حفلاً متقنًا ، مكتملاً بنخب الشمبانيا ، مما دعاه لأن يكون حدثًا راقيًا غير معتاد منهم ، أيضًا غرّد أشخاص لم أرهم منذ عقد من الزمان حول الكتاب ، دعاني الأساتذة في معهد الفنون الجميلة الذي حضرته منذ 14 عامًا لجلسة قراءة ، بل ذهب أحد الأصدقاء إلى أبعد من ذلك حين غير موضع كتابي في محل بيع الكتب عندما اشتكيت من المكان الذي توجد به النسخ ، في حين صمت بعض الأشخاص الذين اعتقدت أنني أستطيع الاعتماد عليهم في التسويق ، في الحين الذي كتب بعض أصدقاء الأصدقاء تعليقات سخية ، وكوني أحب المزيد من الدعاية بالطبع -ارتبطت ببعض الأشخاص والمؤسسات مقابل قدر ضئيل من المال لأجل أن يبدوا قليلاً من النصائح والاهتمام بالكتاب- ورغم هذا التباين في ردود الأفعال ، شعرتُ بسعادة غامرة أكثر من شعوري بخيبة الأمل .

5 . وصولك إلى القبول هو البداية فقط!

خلال العشرين عامًا التي قضيتها لتحقيق هذا الهدف ، ركزت على تلقي القبول من الآخرين وحين أتى أصدرت كتابي الأول ، نادراً ما فكرت في التحدي المتمثل في وضع الكتاب بين يدي الآخرين ، أو عيش تجربة الشعور بالخواء حين تأتي إلى تنظيم لبيع الكتاب لتجد أن لا أحد سيحضر لك بسبب أن المتجر لم يعلن لهذا الحدث أبدًا! لم أفكر مطلقًا في الاضطرار إلى سؤال الزملاء من الكتاب عن الأخطاء أو عن إعطاء ملخص لروايتي في 30 ثانية حتى يتمكن العملاء في حفلات النبيذ والكتاب من تحديد ما إذا كان الكتاب مستحقًا لأن يُقرأ أم لا ، ولم أفكر مطلقًا في عملية مشاركة الكتاب على شبكة الإنترنت

للإشارة إلى الكتاب والحصول على ملاحظات ومراجعات له ، لذلك أنا سعيد كوني لم أكن أعلم كل هذه الأمور ، وآمل أن تجعلني هذه الإنجازات أكثر حكمة عندما يحين الوقت لإصدار الكتاب الثاني .

في هذه الأثناء ، أجد أنني أتوقف كل يوم أمام أرفف مكتبتي وأنظر إلى كتابي الذي يقف بجانب كتب أخرى على الجانبين من كتب لكتاب أعجبت بهم لأشهر أو سنوات ، تلك الكتب التي أعشق قراءتها باستمرار ، وأخرى قد تصبح يوماً في عداد المفضلة لدي ، وهذا ما يجعل كل ما سبق جديراً بالاهتمام .

تاريخ النجوم المفقود The Lost History of Stars– فِيل هارفي

تأليف : ديف بولينغ

ترجمة : بلقيس الكثيري

قصة فتاة وعائلتها تكافح من أجل البقاء على قيد الحياة في معسكر بريطاني للمعتقلين أثناء حرب البوير .

توجد آلاف الروايات التي كُتبت عن الحرب ، ولكن القليل منها تناول حرب البوير[1] في جنوب إفريقيا في مطلع القرن العشرين . في كتاب "تاريخ النجوم المفقود" يقدم لنا ديف بولينغ قصة في هذا الإطار الزمني ، استوحاها على ما يبدو من مشاركة جدِّه في تلك الحرب .

تروي القصة ليتي فنتنر البالغة من العمر أربعة عشر عامًا ، وهي ابنة عائلة من البوير استطاعت النجاة من معاناة معسكر الاعتقال البريطاني على مدار شهور طويلة من الطقس الشتوي والقذارة والمرض والموت والعنف . تنتقل القصة للأمام وتعود للوراء ، بين المزرعة الهادئة لعائلة ليتي في عام 1899 ومعسكر الاعتقال بعد عام أو عامين .

قام بولينغ بواجبه التاريخي ، فمشاهد القتال القصيرة بما في ذلك أوصاف تدمير البريطانيين لمزارع البوير والماشية تترك انطباعًا حقيقيًا . ومن أجل منع نساء البوير والأطفال من تزويد

الرجال الذين يقاتلون بالغذاء أو مساعدتهم ، أحرق الجيش البريطاني مزارعهم ، ودمر ماشيتهم ، وحبس النساء والأطفال في معسكرات الاعتقال الكئيبة والتي تدار سيئا .

يعتمد نجاح الرواية على مواصلة جذب انتباهنا أثناء تأقلم ليتي مع الحقائق البشعة للمعسكر وكذلك كيف تتعايش مع مرحلة تحولها إلى امرأة في ظل تحديات هذه البيئة الصعبة . نجح بولينغ في مواجهة الصعاب فيما يتعلق بالمعسكر أيضًا . لقد جعل الأحداث المعتادة للحياة اليومية حية ، فعائلة ليتي -وخاصة والدتها- تعيش بعزم شديد ، وأحيانًا تستشيط غضبًا في مواجهتها لنقص المياه ، والأمراض المعدية ، بالإضافة للجوع ، والوحل ، والشموع التي تتلاشى في الليل .

ومن اللحظات بالغة الأهمية على نحو خاص قصة البطاطا التي أعطاها حارس المعسكر لليتي سرًا . ومن أجل استيقاد نارًا لطهي هذا المكسب غير المتوقع ، اضطرت ليتي لتمزيق صفحات من كتاب يعز عليها جدًا وحرقته .

التقطت مودر [الأم] البطاطا بملعقة ووضعتها في منتصف طبق . جزأتها إلى نصفين طوليًا ، فانبعث من الشق بخار ضبابي شهي الرائحة . وافترق النصفان على حدة .

"قال ويليم : أووه . مما جعل راشيل يقترب ليقف فوقنا ، في حين لازمت السيدة هويسفيلدت فراشها . قطعت مودر النصفين لثلاث شرائح عرضيا . ثم ذرّت معظم حصتنا الأسبوعية من الملح على القطع ، كان الملح ينعكس مثل الماس صغير على اللب الذهبي الناعم . جلسنا صامتين ، نسحب الرائحة إلى رئاتنا ، ومعدتي تستجدي بصوت عالٍ بما يكفي ليسمع الجميع ."

ترسم مثل هذه المشاهد المفصلة والمهمة حياة الأسرة المتصارعة بدقة ، وبشيء من الارتياح المرحب به إذ نتشارك ذكريات ليتي عن جدها وأحلامها باجتماعها به ووالدها وشقيقها الأكبر عندما تنتهي الحرب . كانت مشاهد المعسكر حية تجعلنا نتضامن مع ليتي ووالدتها في تأقلمهما ومكافحتهما من أجل البقاء على قيد الحياة . في حين لا يستطيع الكثيرون ذلك .

بيد أن مرحلة بلوغ ليتي كانت أقل إقناعًا ، فقد بدت غافلة عن تغيراتها الجسدية باستثناء صداقتها غير الغزلية لأحد الحراس البريطانيين . قد يبدو هذا مقبولاً في ظل هذه الظروف فقط ، لكن نادرًا ما نشعر بأننا قريبين من هذه الفتاة المشاكسة . وكان لوالدتها أيضًا شخصية قوية ومركزية ، ومع ذلك نكاد لا نتعرف عليها أبدًا .

تتعلق أحلام ليتي بجدها الذي علّمها أن تحب النجوم وخالتها التي نقلت إليها دروس الحياة عبر التطريز . هذه المواضيع جيدة بقدر ما تتقدم ، لكنها لا تمضي بعيدًا بما فيه الكفاية . فنحن نتطلع في مثل هذه الرواية التصويرية القريبة ، إلى الخصوصية بما في ذلك ربما اكتشاف بعض الأشياء السيئة عن ليتي . إذ ينبغي أن يكون للبطلات عيوب مثلهم مثل الأبطال .

من الاعتراضات الطفيفة المزعجة : إصرار بولينغ أحيانًا على إظهار إلمامه بلغة الأفارقة وعاداتهم . من الممكن أن نستخلص بسهولة أن (مودر وفادر) هما والدا ليتي ، لكن المصطلحات المستخدمة لوصف أفراد الأسرة الآخرين قد تكون صعبة ومزعجة في بعض الأحيان . على سبيل المثال (أوبا) هو الجد ، و(أوما) الجدة ، و(أوم) العم . ستحتاج في بعض الأحيان إلى ورقة غش للمتابعة مثل :

"صرخ أوم ساريل أمام مجموعة من الرجال بأنه يجب على أوبا أن يخبرنا كل شيء عن الفتاة المواطنة التي عملت هنا بعد وفاة أوما ، وما رأى بينها وبين أوبا . . ."

الأمر مثير للإحباط . وهكذا يستخدم من حين لآخر كلمات أفريقية ، يضعها على نحو مائل في سياق غير كافٍ لمعرفة معانيها من قبيل : **sjambok** (شامبو) ، **riempies** (أربطة) ، **kopje** (كوب) .

لكن الرواية تمضي قدماً ودقتها التاريخية العامة بذات الأهمية والرسوخ . وتبرز ليتي فنتنر شخصاً نستمتع بقضاء بعض الوقت معه ، ونرغب في معرفته ، ربما أفضل قليلاً مما نفعل هنا .

- فِيل هارفي : ظهرت قصص فيل هارفي في خمس عشرة مجلة . وصدرتْ آخر رواياته ، **Show Time** ، في مايو 2012 .

---

[1] حرب البوير(البور) الثانية : تُعرف أيضًا باسم حرب جنوب أفريقيا أو حرب الأنجلو-بوير ، امتدت من 11/10/1899 إلى 31/5/1902 بين الإمبراطورية البريطانية وجمهوريتي البوير (جمهورية جنوب أفريقيا وجمهورية البرتقال الحرة) وانتهت بانتصار الجيش البريطاني . (ويكبيديا) .

المرأة التي نقلت أعمال دوستويفسكي وتشيخوف إلى القراء الإنجليز

سارة ويلر تكتب عن كونستانس غارنيت وعقبة ترجمات حقبة معينة

ترجمة : شوق العنزي

كانت بداياتي في النشر مع الترجمة وليس شيئا كتبته بنفسي . أول ترجمة كنت قد عملت عليها كانت مقالة يونانية تتحدث عن الشاعر قسطنطين كفافيس ، مختارات أدبية وأشياء من هذا القبيل . قبل توجهي لبحث اللغة اليونانية الحديثة كنت قد أمضيت آلاف الساعات وأنا أترجم هوميروس لأغراض دراسية ، كان حري بي فعل أشياء أخرى بذلك الوقت . لست بارعة كفاية في الترجمة النصية ، إلا أنني أكن أحتراما كبيرا لمن يمتهنها . اللغة الروسية على نحوٍ خاص تدخل المترجم بدوامة صراع مستمر مع الفروق الدقيقة ، وذلك لأن لها قاموسا أصغر من قاموس اللغة الانجليزية . على سبيل المثال **Dusha** تعني بالروسية "الروح" وبالمعنى المجازي "القلب" . تظهر الكلمة أكثر من مائة مرة في رواية الحرب والسلام .

الشخص الذي أعده عزيزا على روحي ، بصفتي امرأةً ومترجمةً ، هي المترجمة كونستانس غارنيت . ولدت غارنيت في برايتون عام 1861 ، وترجمت زهاء سبعون مجلداً من اللغة الروسية ، بما في ذلك كل أعمال دوستويفسكي الضخمة العظيمة . كانت لا تبالي بالتعب تعمل دون هوادة ، وبأوقاتٍ مضطربة تنقلت بين الأوساط السياسية والأدبية وظهرت حينئذ بمظهر البطلة ، تساند الفقراء والمظلومين دائما ، تقاتل في عالم الرجل . كانت مصرة على رؤية الأمور من وجهة نظر دولية على عكس المنظور الأنجليزي ضيق الأفق .

كانت ذات شعر أشقر ، تعاني ضعفاً في النظر ، ولم تكن بصحة جيدة طوال حياتها . حين ذهبت إلى كلية نيوهام ، كامبريدج ، طالبة في سن السابعة عشرة ، لم تكن قد غادرت ساسكس من قبل . تعرفت على كلاسيكيات الأدب ، والرياضيات ، حيث تلقت تدريبا صارما في فن الترجمة ، وفن التعبير عن المعاني الدقيقة . بدأت بتعلم اللغة الروسية قبل أن تبلغ الثلاثين من عمرها عندما انضمت إلى جماعة المنفيين المتحمسة . درّست ، وحاضرت قليلاً ، ثم انتقلت إلى لندن ، انتسبت إلى الجمعية الفابية ، وغادرتها لاحقا . جمعتها علاقة صداقة مع جورج برنارد شو ، والذي أدّعى أنه كان ليتزوجها لو أنها كانت أكثر ثراءً .

عملت غارنيت في قاعة قصر الشعب ، كان الغرض من إنشائها هو تحسين التعليم لدى العاملين في الطرف الشرقي من لندن . تزوجت من إدوارد جارنيت ، قارئ ، وناشر وروائي الذي كان سينشئ صحيفة للقطط بعنوان "حذارِ من الكلب" والتي تتضمن عمود لوصفات الطعام . تعاطفت عائلته مع اللاجئين السياسيين طوال الوقت ، لذا بدأ الزوجان حياتهم وشعورٌ من الإيثار يتملكهما . صادقت مارغريت بدورها العديد من الروس ، الذين فرّوا من الاضطهاد بعد اغتيال ألكسندر الثاني . استقر الزوجان في مقاطعة سري بكوخٍ ريفي حيث التقطت كونستانس ذات مرة 27 عنقود عليق بيومٍ واحد ووجدت كذلك فأر محفوظ في برطمان دبس .

انتقلت كونستانس إلى شقة في هامبستيد عام 1905 . حيث كان والد زوجها يقطن قريبا منها في شارع تانزا ، وكي تصل إليه كان عليها فقط تجاوز محل الجزار ، والذي هو الآن منزلي ، ربما ابتاعت قطع لحم الضأن بذات المكان الذي أكتب فيه هذه الصفحات .

بدأت كونستانس مشوار الترجمة مع أعمال الكاتب الروسي إيفان تورغينيف ، والذي شعرت بألفة عميقة نحوه . كان معدل عملها مذهلا ولافتا للنظر . وصف صديقها ديفد هربرت لورانس جلستها في الحديقة بهذه الكلمات تجلس وهي تكدّس بجانبها عمود مترنح من الأوراق . كما قال جوزيف كونراد وهو صديق آخر لها "في ذلك العمل تألقت كموسيقار يعزف أعذب الألحان ، بل هو أكثر من ذلك ، وأعظم منه . كانت كما لو أنها تغلغلت داخل عقل المؤلف وشاركته الإلهام" . أصبح زوجها في تلك الأثناء محررا مرموقا يشار إليه بالبنان . حيث رعى أعمال مؤلفين عمالقة كجوزيف كونراد وغيره ، ونتيجةً لذلك كان له أثرٌ لا يستهان به . كما أنه تكلّف بالأدب الروسي ، ودعم الكتّاب الروس طوال حياته ، معلناً ذات مرة "لقد وسّع الروس نطاق الرواية وأهدافها" .

جعلت غارنيت اسم دوستويفسكي مألوفًا لدى القارئ الأنجليزي ، ومن اسمها كذلك . زارت روسيا مرتين . كانت زيارتها الأولى في فصل الشتاء ، وصفتها قائلة "المهور ذات الشعر الأشعث سُرجت بجمال ، وفي كل مكان يتناهى إلى مسامعنا الصوت الممتع للحديد وهو يقرع الثلج كقعقعة الزلاجات" . يرتدي الناس هناك ملابس ثقيلة جدا للحد الذي جعلها تكاد لا تميز المرأة من الرجل . شهدت بؤس وعوز الكثيرين هناك -"وجوه بيضاء شاحبة"- كتبت لاحقاً لصحيفة التايمز تسأل عما يمكن فعله لمساعدة المنكوبين هناك . كانت قد قرأت من الروسية أكثر من التحدث بها بكثير ، لم يكن بوسعها سوى إجراء محادثة أساسية فقط .

عندما أخذت على عاتقها ترجمة أعمال تشيخوف ، لم يكن اسمه ذائع الصيت في بلده فضلاً عن خارجها . رغم مسعيها لنشر أعماله باللغة الأنجليزية فقد باءت بالفشل- تخيل أن النص المترجم لمسرحية تشيخوف "بستان الكرز" قبع في درجها ليذبل سنوات عدة . لحسن

الحظ احتفظت به على وجه الخصوص إلى أن حققت النجاح . خلال سنوات الحرب عملت على ترجمة سبعة مجلدات لديستويفسكي . كان قد مضى على وفاته ربع قرن ، إذ عده ثلة من المفكرين الروس أعظم روائيي روسيا ، لكنني أكرر لا أحد سمع باسمه تقريبا في العالم الناطق بالإنجليزية آنذاك .

جعلت غارنيت اسم ديستوفيسكي مألوفاً لدى القراء ، مما جعل اسمها مألوفا أيضا . كان أرنست همنغواي من المعجبين بترجماتها لمؤلفات ديستويفسكي وتولستوي . قال لأحد أصدقاءه "كم من المرات حاولت جاهدا قراءة الحرب والسلام ، إلى أن حصلت على ترجمة كونستانس غارنيت لها" ، لكن لا يشاركه الجميع الرأي ذاته . فقد شبّه أحد النقاد ترجماتها لتشيخوف بالنشاز وبحشرجة الموت بالعصر الفيكتوري . تدخل فلاديمير نابوكوف وانتقص من ترجمتها أيضا . لكن لنقابل ترجمته لصوت الأجراس في رواية الأنفس الميتة لنيقولاي غوغول ، بترجمة غارنيت . الكلمة أتت في منتصف الجملة التالية (**Chudnym zvonom zalivayetsya kolokolchik**)

غارنيت "يستحيل صوت رنين الأجراس إلى نغمٍ"

نابوكوف "ردد الجرس الأوسط في حلمٍ مناجاته المائعة"

من الذي لديه حس مرهف ومن الذي لديه أذنٌ من الصفيح ، برأيك؟

غارنيت وكباقي الأطفال الذي يولدون بصحةٍ معلولة ، استمرت في العمل لعقودا من الزمن ، حتى بلغت الخامسة والثمانون ، برفقة أشقاءها وافري الصحة . صمد عملها أمام اختبار الزمن . أحبها وأحبُّ أعمالها . تربت على يد أعظم روائيي العصر الفيكتوري ، وأخذت منهم الحس اللغوي الساحر .في منزلها بدا وكأنها تحسن دائما عزف النغمة

الصحيحة مازحةً كانت أو جادة . بدأت بترجمتها لقصة تشيخوف (المتاع الحي)* "طوّق غروليسكي ليزا بذراعيه وبدأ بتقبيل أصابع يدها الصغيرة مع أظافرها الوردية ، ووضعها على أريكة يكسوها المخمل الرخيص" . من المؤكد أنها عملت بسرعة كبيرة وأخطأت في بعض المواضع ، إلا أن الروح المعطاءة هي ما يهم .

عندما أقرأ ترجمات غارنيت أشعر وكأنني أستجيب لمواد صاغها تولستوي وتورجينيف بأنفسهما . يظل صوت غارنيت يطوف حولنا حتما ، فهي مثل جميع الكتاب تتحدث من وراء القبر . ظهرت في أوائل سبعينيات القرن المنصرم ، شخصيةً رئيسة في مسرحية ساخرة "المعاتيه كارامازوف" ، والتي عُرضت لأول مرة في مسرح ييل للفنون . لعبت ممثلة شابة تدعى ميريل ستريب دور غارنيت . تمحور الدور حول مثالب وتعقيدات الترجمة : ترجمة "اللوطي الهستيري" إلى الروسية كانت وفقاً لغارنيت الممثلة تعني "تشايكوفسكي" .

ما طبيعة الترجمة؟ هل هي الإخلاص للكلمات على الورقة ، أو الإخلاص للنغمة؟ كلاهما ، لكن يتحتم على المترجم وضع القارئ نصب عينيه قبل كل شيء ، فضلاً عن العمل كعبد للكاتب . يقال أحيانا إنه ومن أجل تهيئة الجو للترجمة فأنه يجب إعادة ترجمة الترجمات مع كل جيل . لكنني أحب ترجمات لويس وأيلمر مود لأعمال تولستوي في الثلاثينيات ، حيث إنها تعدُّ قطعا فنية بحدّ ذاتها . لنأخذ على سبيل المثال هذا المقطع "موت إيفان إيليتش" :

تقف عند المدخل عربة وعجلتا حصان . وفي ردهة الطابق السفلي يستند غطاء تابوت على الحائط بجانب شماعة الملابس ، مغطًى بقماش ذهبي مزين بخيوط ذهبية وشُرّابات طُليت بمسحوقٍ معدني . وثمة سيدتان متشحتان بالسواد تخلعان عباءتهما الفَرويتين .

لنقابل هذه بترجمة أخرى حديثة للنص :

عند مدخل شقق إيفان إليتش ، كانت هناك عربة وعجلتا حصان . في الطابق السفلي ، في القاعة الأمامية بالقرب من رف المعاطف ، كان هناك غطاء تابوت موشّى بالحرير وتزينه شرَّابات وضفيرة ذهبية طُليت حديثًا . وثمة سيدتان متشحتان بالسواد تخلعان معطفيهما الفَرويين .

تستبدل هذه النسخة الحديثة معطف الفرو بـ عباءة الفرو ، ورف المعاطف بـ شماعة الملابس ، وقماش ذهبي بـ موشّى بالحرير ، ويختفي "مسحوق معدني" كليًا . بالطبع لا أحد يعرف ما هو مسحوق المعادن هذه الأيام . ، لكن ذكره يستدعي عالمًا مفقودًا ، عالمًا تعكف فيه الخدم لساعات لتلميع أغطية النعوش . في حين نعرف معاطف الفراء ، فإن عباءات الفراء تنقلنا على نحو أفضل إلى روسيا لتولستوي .

الترجمة الحديثة للنص هي جهد تعاوني كما هو حال ترجمات لويس وأيلمر مود ، عمل عليها الزوجان ريتشارد بيفير ولاريسا فولوكونسكي . كان و ما زال هذان الزوجان رمزَ الترجمة الروسية الإنجليزية العظيمة في عصرنا هذا . كان ريتشارد كاتبا وشاعرا ومترجما أمريكيا من مختلف اللغات الأوربية ، يعيش في مانهاتن مع زوجته لاريسا ، المهاجرة روسية الأصل . بدأ ريتشارد بقراءة ترجمة الأخوة كارامازوف ، استرقت لاريسا النظر للكتاب الذي يقرأه زوجها وانتقدت ما رأت من أخطاء بالترجمة . لذا شرعا بترجمة نسخة من العمل تحمل أسميهما . وبدأ التعاون بينهما وأنشآ حينها صناعة منزلية . ربحا الجوائز ، وظهرا في "أوبرا" بعدما اختارت نجمتها ترجمتهما لآنا كارنينا من أجل نادي الكتاب . ارتفعت المبيعات أيضا وتعالى الضجيج حينها .

وقد احتدمت المراسلات في صفحات المجلات الأدبية بين الأكاديميين وغيرهم من المتشككين الذين اتهموا ريتشارد ولاريسا بالعودة البائسة إلى الترجمات القديمة التي اعتمدت تماما على النص (بمعنى آخر- "اعتماد فرض ترجمات كلمة لكلمة من التعابير الإنجليزية على النثر الروسي") والألفاظ القادحة لم تكن غائبةً بالطبع . نُشرت مقالة في مجلة **Commentary** كان عنوانها "تحوير الأدب الروسي" . من هذا نستشف إلى أي مستوى قد ينحدر النقد . لنقارن ترجمات هذه السطور من آنا كارنينا :

غارنيت : "كل جهوده لجرّها إلى نقاش مفتوح واجهها حاجز لم يستطعْ اختراقَهُ ، حاجز مصنوع من ارتباك ساحر" .

لاريسا وريتشارد : "جميع محاولاته بجرها على تفسير ، اعترضها حاجز مبهم بشيء من ارتباك لطيف" .

ترجمت فرجينيا وولف أيضاً ترجمة تعاونية مع مترجم كانت الروسية لغته الأم هو صموئيل سولومونوفيتش كوتيليانسكي ، مترجم بريطاني روسي المولد . حيث ظهر أسماها جنبا إلى جنب على صفحات الكتب المترجمة . صموئيل كان معروفا باسم كوت ، تقاطعت خطوطهما بملتقى مجموعة بلومزبري الرهيب والتي أُنشئت في عام 1917 . نشرت فرجينيا وولف روايتها الثالثة (غرفة يعقوب) بعد خمسة أعوام من ذلك ، الرواية تعد نقطة تحول بمسيرتها الأدبية . لكن قبل ذلك بأسابيع نشرت ترجمة تعاونية مع كوت لرواية الشياطين لدوستويفسكي وترجمات أخرى أيضا له . كانت الأولى من بين ثلاث ترجمات روسية

نشرتها وولف . كانت معرفتها ضئيلة باللغة الروسية ، حتى إنها أسرّت لطالبة تنوي الكتابة عن أعمالها "نادرا ما أحب قول بأنني "ترجمت" الكتب الروسية التي تُنسب ترجماتها إليّ ، أنا راجعت فقط النسخة الإنجليزية التي عمل عليها صموئيل" . وصف ليونارد وولف في نعيه لكوت والذي اشترك معه أيضا في ترجماته ، كيف أن كوت كان "يترجم بإنجليزيته الغريبة ثم يترك مسافة كبيرة بين السطور حيث كنت أحول فيها إنجليزيته الغريبة إلى إنجليزيتي المألوفة" .

جدولي الكتابي للرضا الذاتي، وليس المتعة - إليزابيث جورج

ترجمة : عبير علاو

في بعض الأحيان ، يشعر الناس بالفضول حول كيفية تنظيم الكاتبة ليومها حتى تنجز نصيبها الكتابي ، لذا سنوضح في هذا النص الموجز كيف تقوم هذه الكاتبة -إليزابيث جورج- بذلك ، أود ألا يكون لدي أي شيء آخر أفعله غير كتابتي ، ولكن هذا ليس هو الحال لي وربما ليس لك كذلك ، والسؤال هنا ، كيف ينجز شخص ما أي شيء عندما يكون لديه سلسلة مكالمات لا تنتهي في ذات الوقت؟

هذه هي الطريقة التي أفعلها : أعمل وفقًا لجدول يومي بسيط ، إذ يرن المنبه في الساعة 50 :4 صباحًا ، وأنتزع نفسي من السرير حينذاك .

في بعض الأحيان يمكنني فعل ذلك بسهولة ، وفي أحيان أخرى لا أستطيع ، إلا أنه في كلتا الحالتين ، أرتدي ملابسي الخاصة بالتمارين الرياضية ، أركب دراجتي الرياضية ، وبعد ذلك أمارس تمارين الأثقال .

أستحم ، أرتدي ملابسي وأحرص على أن أكون أنيقة المظهر ، ثم أتوجه مع كلبي إلى مكتبي الذي يبعد حوالي عشر دقائق بالسيارة من منزلي ، وبمجرد وصولي هناك ، أضع جدولي اليومي أثناء تناولي طعام الإفطار ، ويشمل جدولي وقتي الكتابي ، وقت دراسة اللغة الإيطالية ، والرد على رسائل البريد الإلكتروني ، والبريد العادي ، وأداء مهماتي ، والذهاب إلى المواعيد .

أرتب جدولي بحيث أنهي كتاباتي في الصباح ، وأحدد صفحات الكتابة بناء على نوع المهمة الكتابية التي أقوم بها (خمس صفحات في اليوم حينما أكتب المُسوَّدة الأولية ، وخمسين صفحة في اليوم حينما أعمل على المُسوَّدة الثانية) ، كما أنني أكتب لهدف معين (تحليل شخصيتين ، عشر مشاهد تفصيلية ، أو كتابة مخططين لتفاصيل الحبكة) ، أو أحدد وقتًا ، أضبط المؤقت ، وأكتب .

أحيانًا أقوم ببعض العمل التنظيمي قبل عملية الكتابة : أرتب جميع صوري ، أقرأ الأبحاث التي استخرجتها من الإنترنت ، أبحث عن كتب تخص المواضيع التي سأتطرق إليها في الرواية ، خلق جو كتابي معين (مثل المدرسة الداخلية في رواية **Well-Schooled in Murder** أو كلية سانت ستيفن في جامعة كامبريدج في رواية **For the Sake of Elena**) ، ولكن في جميع الأحوال ، أُبقي على التزامي بجدولي وأنجز العمل المقرر علي .

آخذ أوقات راحة قليلة جداً غالبًا لأنني أكتب في مكان منعزل وصامت إلى حد كبير ، قد أنهض وأتجول ، أخرج إلى الشرفة وألقي نظرة على المنظر أمامي ، وفي مرات نادرة ، أنزل إلى المقهى وأحتسي كوب قهوة لاتيه .

في حال سفري إلى مكان آخر ، فإن جدولي الكتابي يسافر معي! ، فأنجز نصيبي الكتابي في الصباح الباكر غالبًا قبل أن أقوم بأي شيء آخر في الرحلة .

حينما أكون أعمل على كتابة رواية ، فإنني أكتب خمسة أيام في الأسبوع ، وأتوقف عن الكتابة في عطلة نهاية الأسبوع ، والرابع من تموز/ يوليو ، ويوم عيد الشكر ، ويوم عيد الميلاد .

عطلة نهاية الأسبوع هي الوقت الذي أقضيه مع زوجي ، أو في الاسترخاء ، أو القراءة ، أو لقاء الأصدقاء ، أو الخروج لتناول العشاء ، أو الذهاب إلى المسرح أو الحفلات الموسيقية ، أو المغامرات ، أو تجربة أنشطة جديدة أو استكشاف منطقة شمال غرب المحيط الهادئ ، أو أخذ الكلب إلى متنزهات الكلاب أو أماكن أخرى تستمتع بها .

اتباع هذا الجدول ، انتهى بي إلى كتابة رواية!

ذات مرة ، قال لي شخص كنت أدرسه بنوع من السخـــــــــــــــرية حينما حدثته عن حياتي الكتابية : "هذا لا يبدو ممتعاً" .

أجبت بالقول إن "التزلج ممتع ، ركوب الألعاب الدوارة أمر ممتع ، ركوب الأمواج ممتع ، والتسوق مع الصديقات ممتع . . . لكنني لا أحتاج أن تكون مهنتي ممتعة ، بل أحتاجها أن تكون متحدية لي ومرضية جداً ، وكما أرى ، فالمرح أمر زائل ، لكن الرضا عادة لا يكون كذلك" .

إليزابيث جورج : صاحبة أكثر الكتب مبيعا في قائمة نيويورك تايمز لعشرين رواية تشويق نفسي ، وأربع روايات للراشدين ، وكتاب غير روائي ، ومجموعتين من القصص القصيرة ، وقد كُرِّمَ عملها بجائزتي أنتوني وأغاثا ، وترشيحين من إدغار ، وجائزتين من فرنسا وألمانيا الأولى لمجال الخيال الإجرامي ، بالإضافة إلى العديد من الجوائز المرموقة الأخرى ، وهي تعيش في ولاية واشنطن .

راي برادبري ومفهومه لقوة الوشم السردية - آنا فيليسيتي فريدمان

ترجمة : عبير علاو

كان يومًا صيفيا ممطرًا في أواخر الثمانينيات -قبل أن تبقينا الهواتف الذكية مشغولين باستمرار- عندما تسلقت ثلاث درجات من السلالم لأصل إلى علية صغيرة في المنزل المتعرش الذي نشأت فيه ، كانت هذه الغرفة المغطاة من الأرض إلى السقف بألواح الصنوبر المريحة تحوي مختلف الأشياء ، فمن بين الأشياء المترامية على أرضيتها ، عادة ما تلفتني أرفف الكتب المنسية المليئة بالكتب الورقية القديمة والمغطاة بالأتربة .

بشعور ملل يغمرني ، نقَّبتُ في الرفوف بحثًا عن كتاب أقرؤه ، ففي الماضي ، حينما كنت مراهقة تعشق الكتب ، عثرت على بعض الكتب الثمينة من بين الكتب المعلوماتية والكلاسيكيات المملة ، مثل : الروايات المثيرة ، الشعر المثير للاهتمام ، الفلسفة التكوينية وفي هذا اليوم وجدت مجموعة القصص القصيرة للكاتب راي برادبري والتي كانت بعنوان : **"The Illustrated Man"** .

كنت في حالة فاسقة وغريبة ، لكن الوشم كان لا يزال أمرًا غير معتادٍ عندما كنت في المدرسة الثانوية ، كنت أقرأ مع أصدقائي نسخًا قديمة من مجلات الوشم الوحيدة التي تُتداول على نطاق واسع في ذلك الحين **Outlaw Biker Tattoo Revue and Tattoo** والتي لا نتمكن من العثور عليها إلا في المدينة ، إذ لا تتوفر في مجتمع الضواحي

حيث أقطن ، في تلك المجلات ، كونت رؤية للوشم المستقبلي الثقيل الذي سأضعه دائما على جسدي .

لكن المجلة لا يمكنها أن تأخذ الخيال إلى حد أبعد ، إلا إن قصة برادبري **"Illustrated M a n "** قدمت لي شخصية ساحرة للتأمل ، وبتُّ أتساءلُ ما القصص التي قد يرويها وشمي المستقبلي للآخرين؟



لقد تغير الوشم وتصوراته على نحو كبير منذ عام 1950 إلى 51 عندما نشرت مجلة إسكواير **Esquire** قصة برادبري القصيرة لأول مرة في يوليو 1950 ، ثم استخدم المؤلف

الشخصية مرة أخرى إطاراً للمقدمة والخاتمة لمجموعة **The Illustrated Man** ، كان الوشم غارقًا في تاريخٍ مظلم آنذاك ، وربما تعد تلك الحقبة أدنى مراحل شعبيته في العصر الحديث .

مرت ذروة عصر عروض السيرك ولم يكن للوشم دور أساسي آنذاك ، إذ كان ينتشر بين صفوف القواعد العسكرية ، وإذا ما استثنينا الشخصيات الذكورية مثل مارلبورو مان ، فإن الوشم لم يكن مخصصاً للأشخاص العاديين .

بحلول الخمسينات من القرن العشرين ، كان للوشم جاذبية قليلة في أوساط الرجال –مقابلة بالسيدات الواشمات– وقد صوَّر برادبري بشجاعة شخصاً موشوماً بالكامل آنذاك في صوره للسيد وليام فيليبوس فيلبس ، على الرغم من كونه عملاً فنيًا استثنائيًا .

وفي ثلاثينيات القرن العشرين ، عندما واجه برادبري فناني السيرك والعروض الجانبية لأول مرة ، كان الوشم يعد أمراً خاصًا ، وكانت المناطق الموشومة تجتذب النساء خاصة وتمنح صاحبها شهرة ، كما ضجَّت العديد من قصص المغامرات والألغاز والروايات الرومانسية في عشرينيات القرن العشرين بشخصيات موشومة مثل رجل الوشم هوارد بيس الذي ظهر لأول مرة في عام 1926 والذي قرأه برادبري على نطاق واسع .

قدّر ألبرت باري مؤلف كتاب الوشم : أسرار فن غريب **Tattoo: Secrets of a Strange Art** (أحد كتب البحوث التي أجريت عن الوشم من أوائل القرن العشرين إلى منتصفه) أنه في وقت نشر كتابه عام 1933 ، كان هناك ما يقرب من 300 "وشم كامل لرجال ونساء في هذا البلد ، والذين يكسبون لقمة عيشهم أو يحاولون كسبها من خلال

عروض السيرك الذاتية لأنفسهم" ، يدفعهم إلى ذلك الرغبة في أن يكونوا نجومًا ، مقاومين حقيقة أن هذه الشهرة قد تتبخر بسهولة ، وفي أحد قصص برادبري ذكر أن سبب وشم إيما الذي على شكل أسطول يكمن في أنها تشعر بأن حب زوجها لها سيختفي إذا لم تنقش المزيد من الأشرعة .

رغم أنه كان في ذاك الزمن رجال ونساء موشومين كليا ، إلا إنه يمكننا بوضوح رؤية مدى تطور الوشم حتى الوقت الحاضر ، وقد كتب برادبوري في المقدمة متنبئًا بالمستقبل أن : "النوافذ تبحث في الواقع المتقد" ، فيمكن للوشم أن ينقل رواية مقنعة ، أو يثير عاطفة قوية ، أو يستحضر خيالاً ، أو يتألق مع جانب جمالي ، والآن في القرن الحادي والعشرين ، ربما يكون الوشم قد نجح أخيرا في أن يحتل مكانة قوية في لغة التعبير البشري التي تتحمل التحولات وتدفقات الرأي التاريخي .

إن قراءة حكايات برادبري الثلاث المتضمنة للوشم تنبض بحياة جديدة في مفاهيمه حول كيفية تغير معاني الوشم ، وكيف يمكن لمشاهد الوشمِ رؤيةَ معنًى مختلف عما قد يقصده صاحب الوشم ، وكيف يتقاطع علم النفس مع رغبة الشخص في النقش على جلده دائما .



تسللت إلى أسفل الدرج ، متخيلة رسم الوشم الذي أردت أن أنقشه ، وقد كان الوشم أمرًا غير قانوني في ولاية ماساتشوستس حيث أقطن مما دفعني لأن أسافر إلى ولاية نيو هامبشاير المجاورة ، وأقصد متاجر الدراجات التي كانت تعمل عملا إضافيا في عطلات نهايـــــــــــــة الأسبوع ، ولم أستطع الانتظار حتى أبلغ الثامنة عشرة وأنقش وشمًا دائمًا يجعلني مميزة كأني شخصٌ غريب ، أو روح إبداعية ، أو محارب للمعتقدات .

بعد مدة وجيزة من أول رحلات الوشم ، وذلك قبل عيد ميلادي الحادي والعشرين ، أصبحت واحدة من بضع مئات فقط من النساء في أمريكا اللاتي لديهن أذرع موشومة كليا ، ولم أكن أعلم أنني بعد مرور عقد واحد فقط سأصبح امرأة عصرية ، متبنية للوشم

على نطاق واسع من شأنه أن يتخطى الثقافة السائدة له زينةً مرغوبًا فيه ، أو علامة على المكانة ، أو أمرًا يُحدث رواجًا مرغوبًا ، وإذا ما كنت سأعود إلى الماضي فسأختار وشمًا مختلفًا يناسب معطيات الزمن الحاضر ، ومع ذلك ، فإن التحديق في الجلد المتعرج والمنقوش -الذي يشهد على الألم والبهجة وكل ما بينهما- لأمر يبعث على الراحة .

هل سيحمل لنا المستقبل وشم برادبري الذي يمكنه أن يتغير حسب رغبة أصحابه؟ فيوفر اليوم الحزين نافذة حنين إلى الماضي ، وقد يستدعي تحدي التمطط درعًا مرئيًا ، وينفجر الوقت البهيج إلى زخرفة نابضة بالحياة . . .

رونالد ستوارت توماس (1913-2000) - الشاعر ورجل الدين الويلزيّ

ترجمة : مؤمن الوزان

يعدُّ ر . س . توماس واحداً من الشعراء الرئيسين لشعر الحداثة الويلزي ، كتب عن أبناء وطنه بأسلوب قرنه بعض النقّاد مع التضاريس الخشنة والوعرة لبلده . استخدم توماس القليل من التقنيات الشعرية الشائعة وكان ما كتبه بحسب قول آلان برونجون "باردٌ وناقلٌ لنقاوة اللغة" . ويوضح جيمس ف . كناب بأنَّ "العالم الشعري الذي بزغَ من شعر توماس هو عالم حقول الوَحدة الويلزية ، والفلاحين الذي يتحملون قساوة تلال وطنهم . والرؤية في شعره حقيقية وبلا رحمة" . أما لويس ساسو فيذكر بأنَّ "قصائد توماس متينة ، والعالم الذي تخلقه مليء بالشفقة والحب والشك والسخرية . وتجعل المرء يشعر بالبهجة لأنه جزء من الجنس البشري" .

التعليم وبدايات الشعر

قضى توماس ، ابن البحار ، وقتًا مديداً من طفولته في بلدات الميناء البريطاني حيث عاش مع والدته حينما كان والده يمخر بسفينته عبابَ البحرَ بعيداً . بدأ تعليم توماس الأولي متأخراً وعلى نحو متقطِّع حتى وجد والده عملاً ثابتًا في شركة عبَّارة ما بين ويلز وأيرلندا ، لتتمكن العائلة بعدها من الاستقرار في مدينة كايرغيبي الويلزية . التحق توماس بعد تخرجه في المدرسة للدراسة في الكهنوت الإنجليكاني- المسيرة المهنية التي كانت والدته

أول من اقترحها عليه . ويكتب توماس في مقالة لـ "السيرة الذاتية للمؤلفين المعاصرين (س .ذ .م .ع)" : "خجولا كما كنت ، لم أُبدِ أي مقاومة" .

وُسمَ توماس في عام 1936 شمَّاسًا في الكنيسة الإنجليكانية وعُيِّنَ للعمل خوريًا في قرية التعدين الويلزية "تشيرك" ، وأصبحَ قسًا بعدها بسنة . كان التعين الذي ناله في قرية تشيرك الأول من بين سلسلة من التعيينات التي شغلها في مجتمعات ويلز الريفيّة . خدم توماس ما بين سني 1936–1978 في كنائسَ عديدة في ستٍّ بلدات ويلزية مختلفة . ومنحته هذه التعيينات المعرفة المباشرة عن حياة الزراعة الويلزية وزوَّدته بحشد من الشخصيات والضوابط لشعره .

على الرغم من أنَّ توماس نظم الشعر منذ أيام المدرسة ، فإن الكتابة الجديَّة لم تبدأ حتى التقى توماسُ مليدريد ي . إلدريدج التي أصبحت زوجته فيما بعد . وكانت إلدريدج قد حازت سمعتها رسَّامة سلفًا ، ويذكر توماس في مقالته لـ(س .ذ .م .ع) : "جعلني الأمر أرغب بأن يُعترف بي شاعرًا" . بدأ توماس يؤلفُ الشعرَ عن حياة الريف الويلزي وناسهِ ، متأثرًا بكتابات إدوارد توماس ، وفيونا ماكليود ، ووليام بتلر ييتس .

إياغو برايذيرتش

ربما تكون شخصية إياغو برايذيرتش أفضل شخصيات توماس المعروفة– عامل الحقل (المزارع) الذي ظهر في العديد من قصائده . يصفه توماس في قصيدة "الفلاح" بأنه :

"رجل عادي لتلال ويلز الجرداء" ويوضِّح كولين ميير بأن برايذيرتش يُلخِّص حياة حقول التلال في ويلز و"كما يُرى تجسيداً لجَلَدِ الرجل" . ويجدُ أ . ي . دايسون في مقالة له بأن برايذيرتش في كونه مزارعًا قد "بُترَ من الثقافة والشعر وحتى من الدين ومع ذلك فهو يملك واقعية أوَّليَّة وقوة في حياته التي يُحسدُ على جزء منها" .

إنَّ برايذيرتش صورة نموذجية لرجل الريف الويلزيّ ، ويقف رمزًا لجميع سكَّانه . وكما يلاحظ كناب فإنَّ برايذيرتش "يمثل الفلاحين الويلزيين في كل جوانبهم على امتداد شعر توماس" . أما دايسون فيرى "أنَّ توماس قد استخدم برايذيرتش رمزًا للإنسانية نفسها . ويمنحُ عمله الشاق في الأراضي القاسيّة -إضافة إلى كونها تمثيلاً للفلاح الويلزي- مثالاً للمصاعب العامة التي يعاني منها البشر جميعًا" . ويكمل دايسون بأنَّ "الأمر يشبه إيجاد توماس في الفلاحين 'نموذجًا' للإنسان ، وجعل من ذلك بيانًا كونيًا . هذا التقليص للوجود في أرض ينتمي جمالها الذاوي إلى الماضي أكثرَ إنسانيَّة من أيّ تطور علمي راقٍ ، أو لنقل بأنه أقرب رمزيّة للمأزق الإنساني" .

تضع العديد من قصائد توماس شخصياته المزارعة في مواجهة الأراضي الطبيعية الكئيبة والمحرَّمة لويلز ، مُركِّزًا على صعوبات الحياة الريفية . "تعرض بعض قصائده نظرة إنسان كئيبة بلا هوادة" كما يُقرُّ كناب ، "وحتى في الحالات التي تعرض فيها قصائده الأملَ بوضوح ، فإنَّ عناصر الحدث تبقى كالحة بإفراط... وتبقى المُسلَّمة الأساسية هي من نوع رجل ضئيل يكافح لتحمل كونه الصغير... وتُركِّز معظم الجوانب المرئية في شعره على الشخصيات الوحيدة وهي تعمل في الحقول الصخرية وتمشي على امتداد الطرق" .

وبمقابلة شعر توماس مع شعر الأمريكي روبرت فروست الذي كتب أيضًا عن حياة الريف ، يُلاحِظُ رونسي بأنَّ "فلاحي توماس وعمَّاله ومزارعي التلال -على النقيض من شخصيات فروست- ليسوا فلاسفة على الرغم من جهده المبذول عليهم سنة تلو أخرى . ويظهرون أنهم يعيشون الحياة فحسب مع بقاء شعور صامت وبليد وضئيل" .

رجل الدين

صبغ توماسُ -لكونه رجل دين- شعرَه بمواضيع دينية باستمرار ، وغالبًا ما تحدث بلسان "القس الوحيد الذي غالبًا ما يعاني من مأزق لا حل له ، ويعيش منعزلاً في أبرشيته مثل برايذيرتش الموجود على ضهر التلة العارية ، كما يكتب مير . وبتعابير مسيحية ، يوضِّح دايسون "إنَّ توماس ليس بشاعر التجلِّي ، ولا القيامة ، ولا قداسة الإنسان... بل هو شاعر الصليب ، والصلاة غير المُستجابة ، والكآبة الراحلة عبر الظُلمة ، ولا سيما معتقده اللاهوتي في يسوع الذي يبدو غريبًا وضدَّ أيَّ معتقد تراثي متعارف عليه" . وتصف آنا ستيفنسون توماس بأنه "شاعر ديني يرى المأساة لا الرثاء في الحال البشري... إنه واحد من الشعراء النادرين الذين يكتبون اليوم غير مطالبين بالحنوِّ عليهم بتاتا" .

يكتب توماس مؤكداً في (س .ذ .م .ع) أنَّه "ما دام أنّي قسٌّ الكنيسة فقد شعرت بواجب محاولة تقديم رسالة الكتاب المقدس غالبًا بأسلوب أرثوذكسي . لم أشعر قط بأني كنت مُوظَّفًا من قبل الكنيسة لأعظَ بمعتقداتي الخاصة وشكوكي وتساؤلاتي . ولقد كان بعض

الناس فضوليين ليعلموا فيما لو شعرت بصراع ما بين مِهنتَيْ الاثنتين . ودائما ما أجبتُ بأن المسيح كان شاعرًا ، وأن العهد الجديد كُتب بشاعرية ، ولم أجد صعوبة بكَرْزِ العهد القديم في سياقاته الشاعرية" .

أغنية بداية العام

على الرغم من أنَّ توماس كان قد نشر سلفًا ثلاثة دواوين شعريّة فإنَّ لم ينل الاعتراف الواسع بكونه شاعرًا حتى سنة ظهور مجلد "أغنية بداية العام **Song at the Year's Turning**" الذي ضمَّ قصائد ما بين سني 1942–1954 ، ونُشرَ من قبل ناشر رئيس وقرَّض له الشاعر جون بيتيامين مقدِّمًا توماس للقارئ المحلي الويلزي . أحدث الديوان ضجة كبيرة ، وفقًا لـ و . ج . كيث في قاموس السيرة الأدبية . وامتازت هذه المجموعة الشعرية بلغة مقتصدة ومُسيطرٌ عليها ، أكسبت توماس الإشادة النقدية ، وزادت سمعته الأدبية بعد نشر مجلديه الشعريين اللاحقين .

يغلب على شعر توماس القسوة والخشونة على غرار حياة ويلز الريفية التي يكتب عنها ، فشعره منظوم ببيانيّة ، ولغة كئيبة ، وبجودة تأمليَّة . يصف رونسي أسلوبَ توماس بـ تكوِّنه من "الكلمات السهلة والأسماء القصيرة ، أسماءٌ ذات معانٍ أصيلة نادرًا ما تحتاج إلى صفات تعريفيّة ، تتحرك مثل الوحوش بسرعة مضبوطة في وزن شعري ذي نبرة متوترة– تقنية ثابتة تُنتجُ نغمة ثابتة ، وتبقى هذه النغمة المتكررة التي لا تنضب مثل أصوات في

الظلام" . ويلاحظ كلافين بيدينت هذا الأسلوب المقتصد قائلاً بإنَّ "توماس يضع القليل بين نفسه وبين موضوعه ، فقصائده تنسكيّة تبدو في الوقت نفسه هزيلة وحسيّة ، شفافة وذات قرمزيّة عميقة ، وهذا جزء من مزيته" . يكشف توماس عن اهتماماته الأسلوبية في الكلمات والشعر ويقول "أجد أنَّ التكرار المثالي هو السهولة . وثمة أوقات تأتي بـــــــــــــرغبة الكتابة بدقة عظيمة ووضوح ، فالكلمات الواضحة جدا والجيَّاشة تدفع بالدمع إلى المآقي" .

توماس وعصر التقنية

إنَّ اهتمام توماس بمواضيع مثل وطنه الويلزي ، ودينه ، وعالم الطبيعة ، والأسلوب الشعر المقتصد والواضح- يعكس استياءه من العالم المعاصر . ويتحدَّث توماس عن نزعته تجاه "النظر إلى الخلف ورؤية أفضلية الماضي" كما يذكر غوينيث لويس في مجلة لندن .

وعبَّر توماس في عديد المناسبات عن فزعه من تحول ويلز إلى بلد صناعي مجادلاً بأنَّ جمال البلد الطبيعي قد دُمِّر . وفي مقالته في (س .ذ .م .ع) يذكر توماس من ضمن قلقه الآخير "انقضاض أنماط الحياة العصرية على على جمال وسلام عالم الطبيعة" . ويلاحظ توماس أنَّ الإيمان الديني انحدر مع بروز الحضارة التقنيّة . ويكتب قائلاً "إنَّ هذا عصر علميٌّ ، العلمُ الذي يحوِّل العالم لكنه ليس عصراً آليًا أو لا شخصيًا أيضا فهو عصر تحليليّ وسريريّ إذ يُمكن اكتشاف تذمُّر القلوب المتضوِّرة والأرواح القلقلة تحت البريق الشديد لبحبوحة هذا العصر" .

ركَّز توماس منذ خمسينات القرن الماضي على "القضايا ذات الأهمية القصوى للإنسان في نهاية القرن العـــــــــــــشرين" . ويلاحظ ناقد لمجلة إيكونوميست "إنَّ مسعى توماس خلف إله متملص ، والأزمات العامة للإيمان ، والتأثير اللا إنساني لـــــــــــــــلآلة ، ورؤية العالم العلميّ وتحدياته ، قد أربكتْ جميعها الشاعر" . ويذكر وليام سكاميل لمجلة **Times Literary Supplement** "لا يُعرض لقارئ أشعار توماس الأخيرة إلا القلة من المخلوقات المرتاحة . إذ تنزعُ اللغة إلى أن تكون سهلة وواضحة وتصريحيّة . فثمة خليط مفاهيمي للأسطورة المسيحية ، والمصطلح العلميّ وشكوكية أواخر القرن العشرين" . فتوضع الأمطار الحمضيّة ، والثقوب السوداء ، والمواد الكيميائية الضارة في مواجهة الصور والرموز الإنجيلية . والمحصلة كما يرى سكاميل هي "غالبًا ما تكون مثل شخص على عجالة يضع جدولاً للأمور الأولى والأخيرة فحسب" .

دواوين أخيرة

نُشرت أحدثُ مجموعتين شعريتين لتوماس "قُدَّاس الأوقات العصيبة **Mass for Hard Times**" و"لا هدنة مع الغضب **No Truce with Furies**" في عامي 1993 و1995 تواليًا . وكشفت المجموعتان عن الحديّة القاسيّة ، والتساؤلية الروحانية ، والشكوكية الثقافية لأشعار توماس الأخيرة .

ويكتب جاستين ونتِل في **New Statesman & Society** عن شعر توماس "تمارس قصائده ضغطًا بعضها على بعض على نحو لا تجده عن أي شاعر آخر . وتُحفِّز

كذلك الاضطراب المتبادل في نفْس القارئ ، ومعاملته للإنسانية ذات سلبية عنيفة في بعض الأوقات" . ويمدح ونتِل شعر توماس "إنَّ الإيقاعات الموسيقية في شعره الحر صارمة بقدر ما هي عقلانية" ويخرج ونتِل بنتيجة مفادها "سعى توماس بإصرار خلف القبض على مواضيع كونية كما لو أنك من المحتمل أن تقف عليها" .

نُشرت مجموعة القصائد التي طال انتظارها وضمت قصائد ما بين سني 1945–1990 تزامنًا مع عيد ميلاده الثمانين في عام 1993 . ويكتب ستيفان نايت "من البداية ، كان توماس حازمًا في اتباع مساره الخاص وفي ثنايا هذا الكتاب الاستثنائي ما يشهد على ذلك" . ويكرر س . هـ . سيسون هذا الرأي "عُلِّمَ كتاب توماس بنزاهة رجل اختار مسارًا عويصًا واستمرَّ فيه" . ويوضِّح سيسون "ينتقل من التأثير القاسي الأول لحياة رعايا أبرشيته الريفية الهادئة لشاب حضري تخرَّج للتو في جامعته وكليته اللاهوتية إلى الاستقبال الخشن لمشاقه ومتاعبه الخاصة" .

ويعتقد رونسي مع توماس بأن الشعر والشاعر واحد ، ويصف توماس أنه "ويلزي ، وقسيس ، وأنيق ، ذو جسد هزيل ووجه نحيل خددته الصرامة . والقصائد هي الرجل ، متزمتةٌ وواضحة وذات قوة مكبوتة" . يعلِّق وليام كول بشيء مقارب لما ذكره رونسي "توماس متزمت ، وذو عقلية عنيدة ، لكن بمقدوره أن يُبكيك" .

يكتب توماس متطلِّعًا إلى الخلف تجاه مسيرته الطويلة في (س .ذ .م .ع) بأنه "تنقل في دوائر مغمورة ، متنجبنًا أو مُستثنًى من مسارات الحياة الأنشط والأهم" . ويدّعي بأنَّ الإشادة النقدية التي نالها بسبب "موهبة ضئيلة في تحويل أفكاري المحدودة وخبراتي وتأملاتي إلى شعر" .

وعلى الرغم مما يراه من ’موهبة ضئيلة‘ فغالبا ما صُنِّف توماس ضمن أهم شعراء ويلز في القرن العشرين . ويكتب ر . جورج بأن توماس يجد نفسه "أفضل شاعر يكتب بالإنجليزية على قيد الحياة" ، ويشير كيث أنَّ توماس "يُعدُّ الآن صوتًا بارزًا في الشعر البريطاني في النصف الثاني من القرن العشرين . ولديه مطالب قوية ليُعدَّ أهم شاعر إنجليزي-ويلزي معاصر" .

في الحقيقة ، بدأ ذكرُ توماس في التسعينات يتكرر مرشحًا لجائزة نوبل للأدب ، ونال في عام 1996 جائزة **Lennan** الأدبية المعتبرة نظرًا لمسيرته الأدبية الحافلة . يلاحظ روبرت هاس في الواشنطن بوست بأن توماس "صنع شعرا لا يُنسى من تلال ريف ويلز الصوانية عديمة الرحمة ، ومن المسيحية المتصلبة والوجوديّة" .

ويستنتج مير بأن عمل توماس يوضح قناعة دينية غير شائعة في شعر الحداثة . ويعتقد توماس وفقا لمير "أنَّ واحدة من وظائف الشعر المهمة تجسيد الحقيقة الدينية ، لذا وانطلاقًا من كونه شاعرا فإن الحقيقة ليست سهلة المنال ، وتدوّن قصائده سجالاً ضد الأمانة الجلية والنزاهة ، وبهذا فهي تزوّد السياق باللحظات الضرورية النادرة للإيمان والرؤية اللتين تُبيّنان بجَلاء ، وقليلاً ما يتزواجان في أيّ من شعر معاصريه" .

من شعره :

"تمثيل"-*

كوني غيرَ حكيم كفايةً في تزوِّجِها

لم أعرف قط حينما لم تكن تُمثِّل .

' أحبُّكَ ' ستقول ؛ سمعتُ الحضور يتنهدون .

' أكرهُكَ ' لم أكُ متأكداً قطُ أنهم ما زالوا هناك .

كانت رائعة ، محضُ مرآة أنا تزيَّنتْ قُبالتها .

تزوَّجتُ مرجَ جسدها المتموِّجَ .

وتحدِّق أعينهم ليلاً إليه .

وحيدةٌ هي الآن فوق منصة نَفْسها الهشَّة

تُؤدي دورها الأخير .

مثاليٌ! وليس له في كل مسيرتها نظير .

متميزةٌ كانتْ ، ثم أُسدلتْ الستارة .

وخرجت بهجتي من خلفها لتصفِّق

اُنظر ، وأنا أيضًا أصفِّق .

* Acting .

"ساكنو الغابة"*

رجالٌ بالكاد اعتدلوا من وضعيتهم في الرَّحِم ،

عراةٌ . رؤوسٌ محنيّةٌ ليست في صلاة ،

بل في تأملِ الأرض التي أتوا منها ،

أرضٌ أرضعتهم الحليبَ البنيْ

الذي العظامَ لا المخَ يبني .

من ناداهم أن يمشوا إلى الأمام في الضوء الأخضر ،

وأفكارهم في الظُلمة؟

تحمل نساؤهم -مَن لسنَ مادونا- أطفالاً على الثدي بالاستقامة ،

كوجوه المسيح التي مزَّقها الزمن في لوحة سيد فلورنسي .

يحضِّر المحاربون السمَّ بعنايةِ مَحَبَّةٍ

لكلَّ سبستيانيَّ- فوق سهامهم .

ما من ربٍّ لهم ،

يتبعون تناقضاتِ طقس يٍنصٌّ

لا بد لحياة أن تفنى حتى تحيا أخرى

ويرتدون الزهور في شَعرهم .

* Forest Dwellers .

"السجين"*

'قصائدُ من سجنٍ! عمَّ؟'

'الحياةُ والرَّبٌّ' 'الرَّبٌّ في سجنٍ؟

إنك تعبثُ معي يا صديقي .

وجهُهُ -ربما- عند القضبان

يتلاشى مثلُ الحياة'

'دخلَ السجنَ يسعى معه السجَّان

أيٌّ مكانٍ آخرَ

نبعت منه قسوة الإنسان ،

لكن أعليه قهرُ معرفة الإحسان؟‘

’وبعدها الضرباتُ ،

إذ كان الربُّ مُعذِّبًا الحبيبا!

فمن الأكثرُ بينهما نعيما

أواهبُ الضرباتِ أم مَن لها مستجيبا؟‘

’في الخارج الحال نفسها

قضبان وجدران ،

فأزل من بصيرتك قذاها .

ربٌّ خفي!

ننهبُ السمواتِ ،

والمسافةُ بين النجوم–

آخرُ مواضعَ في السجن نراها ،

مَخبأُه في لحمٍ وعظم‘

’أنت تؤمنُ ، إذن؟‘

’القصائدُ شاهدهْ

إذا تقلَّصَ عالمُهْ

لانبغى ولادة رؤية أكبرَ

لا تخلو من مروجٍ

ولا عيون حيوانٍ

كالزجاجِ مجرَّدهْ

وبالربِّ تتصلُ .

على حيطان زنزانة عاريهْ

يراقبُ الظالمُ تقلص ظلِّه البشري

عند انسحابه من الضوء‘

* The Prisoner .

____

"مشاهد"*

عصر بدائي

وحوشٌ تقومُ من وحلٍ أخضرَ-

بلدٌ أميٌّ ، غيرُ قادرٍ على قراءة اسمه .

تحركتْ صخورٌ نحو موضع في ضُهورِ التلال ؛

أفاعٍ تضعُ بيوضها في ظلال الصخور الباردة .

عانت الأرضُ من شظايا السماء ،

نزفتْ صفراءَ على البحر الهائج .

تدلّى القمرُ بثقلٍ ليلاً

فوق الغابات المرتفعة .

سطَّعت أسلاف النمور مخالبها .

أصواتٌ كما صدرت هناك

من تمزيقِ الأقوى القوي .

أمال الفجرُ مرآةً غيرَ مصقولة

لعقلٍ متحجّرٍ لينظرَ إلى ذاته دون إدراك .

حجري حديث

لن أكون هنا ،

والسبيلُ التي تمضي فيها الأشياء الآن

لا رغبة لديها في الاستمرار .

لا تدور العجلات أسرعَ ممن يجرّها .

تلك الأرضُ مرئيةٌ

فوق البحر في طقسٍ صحو ،

يقولون سنصل هناك قريباً

ونحوزُ عليها . ثُمَّ ماذا؟

مزيدٌ من الفدانات لنزرعها

ولا أسواقَ للمحاصيل .

لم يعد الشبابُ ما كانوا ،

متبسِّمون في كَنفِ الأحشاء .

ويعتقدُ بعضٌ سيكون ثمة بعثٌ .

لا أومن بذلك .

فهذه الموسيقى المقتَّطعةُ حلَّت لتبقى .

وتنفُّسُ مزامير الطبيعة

كان لإلهٍ مغاير .

تخيَّل

اعتمادٌ على مِعى ظربان

لمصاحبة عبادة امرئ!

حضرتُ قربان اللغة

ذاك الطقس الذي يُحبه القساوسة ،

وشعرتُ أنَّ التيَّار كان مغادرة الإله .

أعتقد لن يتبقَّى شيء يوما ما

سوى العودة إلى المكان الذي أتيت منه

وأُدثِّر نفسي بذكرى كيف كنت شابًا فيما مضى

تحت عهد الإله الذي لم يُعطَ لأحمقَ .

مسيحي

كانوا ملتحين

مثلّ البحر الذي وصلت منه ؛

رنَّتْ أجراسٌ حجريّة مناديةً

سامعيها الأحجار

تلائمهم زنازينهم مثل كفنٍ .

تتسرب منهم صلواتهم ،

أزهارٌ رقيقة حيث تنمو الأعشاب .

تكسَّرَ خبزُهم الجافُ مثل عظم

خمرٌ في الكأس–

مرآةٌ ملطَّخة بالدم لينظر الخُطاة إليها

بعينٍ واحدةٍ مغلقة ،

ويرون أنفسهم مغفوراً لهم .

قروسطي

وكان الجَّاهُ أُفقنا .

في ربيع العام ،

حملت الرياحُ أخبارَ

جمالِ امرأةٍ .

ما زالت عيناها حَجَرين

وسطَ شعرها الناعم المتموِّج .

وكان صوتُها حَسَدَ الطُّيور .

كُنتُ شاعرَ مولاي

أُنشد مرارًا بعذوبة

ما ارتُكبَ بدمويّة .

شننا غزوة شجاعة ؛

كانت الخِّطبة مهتاجة .

وعُدنا وحيدين .

سكنَّا في وادٍ ؛

لم يحظَ مولاي بمولاةٍ .

أنشد لي ، قال مولاي .

أشيائي قربَ منزلي :

صقوري ، وخيولي .

أنشدتُ ، وأنصتَ .

من نار صُنعَ قيثاري

ومثل الشرار تدفقت نغماتي

من روح سِندانه .

في الغدِ -وعدَ-

سننطلقُ مجددا .

حداثي

وحدائقُ دينورويغ** الهشّة ،

عميقة في بتلات أزهار صخورها المتساقطة :

مثل خريفِ أناسٍ!

يرقدُ ربيعهم في مصباح زجاجي ،

أمُستعدٌّ لُيبهرنا بإشراقه؟

أحضرْ فتيات المستقبل الراقصات ،

الأبراج المتمايلة

بشعورها المعدنيَّة المندفعة باتجاه إنجلترا .

* perspectives .

** وادٍ في ويلز .

المصدر : poetry foundation .

فنُّ الترجمة العسير - دونا أورشيل

ترجمة : مؤمن الوزان

عن محاضرة الشاعر الصربي - الأمريكي تشارلز سيميك **Charles Simic** .

أبدى روبرت فروست ملاحظة مرة حين قال "الشعرُ ما يضيع في الترجمة" وثمة العديد من الأنواع الأدبية تجد الترجمة فيها مهمة أقرب إلى المستحيل . أما في نظر الحائز على جائزة الشاعر الأمـــــــــــــريكي ، تشارلز سيميك ، فإنَّ ترجمةَ الشعر من لغة إلى أخرى -في الغالب اللغات الأوروبية الشرقية- نشاطٌ مليئٌ بالشغف والتفاني . قدَّم سيميك في حضوره الأخير بكونه الحائز على جائزة الشاعر الأمريكي والمستشار الشعري- محاضرةً بعنوان "فن ترجمة الشعر العسير" في قاعة **Montpelier** في مكتبة الكونغرس في الثامن من شهر أيار/ مايو عام 2008 .

"أود الحديث عن الترجمة لأنها شيء مارسته في خمسين عامًا تقريبًا ، ولديَّ بعض الأفكار عن الترجمة وصعوباتها . قال الناس إن الترجمة هي ' كدح الحب ' ، وهي كذلك ، فلا يجني أيُّ أحد الكثير من ترجمة أيّ شيء" .

وضَّحَ سيميك- الذي كتب عشرين ديوانًا بالإنجليزية وترجم ثلاثة عشرَ آخر- مجادلة الرافضين لترجمة الشعر .

"قِيلت العديد من الأشياء ضد الترجمة : الترجمة مستحيلة . كيف يمكن للمرء ترجمة الشعر؟" .

ثم قال بعدها ، لمن الصحيح أنَّ العبقرية وشخصية الناس مُحتواةٌ في اللغة التي يتحدثونها ، والتخيُّلَ متجذرٌ فيها ، إضافة إلى جغرافية وثقافة بلد ما ، وما من لغتين يشتركان بمحتوًى متطابق .

"هل بإمكان المرء أن يترجم ثقافةً ، ونظرتها للحياة ، وعالمها الما ورائي؟ لا يقتصر الأمر على وجود لغة اصطلاحية وتخيُّل اصطلاحي فحسب بل والتراكم التأثيري للاستخدام الاصطلاحي . كيف يُمكن أن يُترجم؟ هل بإمكان الواحد أن يُوصل بلغة أخرى ما له قيمة فورية للقارئ المحلي؟"

هذا الخط الفكري ، كما يقول سيميك ، هو الجدال المعتاد ضد الترجمة الشعرية . والجدال الدفاعي عن ترجمته يُسمي 'وجهة النظر الطوباوية' .

"تُثرى كلُّ ثقافة في العالم بأدب البلاد الأخرى . وكان المترجمون السبَّاقين في التعددية الثقافية ، ينظرون إلى اللغات الأخرى والتقاليد ليجدوا شيئًا ما يرغبون بترجمته ومشاركته" .

ويضيف سيميك "حتى وفقًا لهذا الادعاء فإن ترجمة الشعر مستحيلة ، إلا أنني أجد حالاً مثاليًا . الشعر في ذاته حول المستحيل ، وكل الفنون حول فعل المستحيل . وهنا تكمن جاذبيتها . كيف بإمكان شاعر أن يلخصَ تجربة ما ، صغيرة أو كبيرة ، ويوصلها في أربعة عشر سطرًا شعريًا؟ لكنه يفعلها" .

بدأ سيميك بالترجمة بالعمل أستاذاً أعلى في مدرسة ثانوية ، ليهاجر بعد مدة يسيرة من يوغسلافيا إلى أمريكا في عام 1954 . قطع الحدود آخذاً معه قصائد باللغة الصربية أراد مشاركتها مع أصدقائه . أما أول قصيدة ترجمها فهي "رسالة الملك ساكيس وأسطورة

الأحلام الاثني العشر التي حلمها في ليلة واحدة **The Message of King Sakis and the Legend of the** 12 **Dreams He Had in One Night"** .

ابتدأ نشاطه الترجمي في عام 1960 حين انتقل إلى مدينة نيويورك وقضى وقتًا كثيرًا في مكتبة نيويورك العامة حيث اكتشف كما قال "القطاع السلافي" . إن ترجمة الشعر "هي فعل الحب ، وفعل عاطفة سامية . كلما تعمَّقتُ في الترجمة ؛ أُذهلُ . الطريقة التي بإمكاني تفكيك قصيدة إلى أجزاء دقيقة لم أفعلها قط عند العمل معلّم أدب . أحبُّ القربَ ، والقراءة المتفحِّصة جداً . الترجمة شبيهة بأن تكون وسَطًا ، وتقف في محلِّ الآخر الذي تترجمه ؛ يصبحُ الآخر أنت . إنها القراءة المحتملة الأقرب للنص الأدبي" .

وفقًا لسيميك ، فإن الشعر الموزون والمقفّى (الغنائي) هو الأشقُّ والأصعب على الترجمة . "إنه موجزٌ في عمومه ولا يحتوي الكثير من المادة الموضوعية . في القصيدة الغنائية فإن ما يُقال قليلٌ وما يُعنى كثيرٌ . وما تجربه في قصيدة غنائية هو محدد كليًا في اللغة" .

قرأ سيميك بعضًا من ترجماته المحببّة ، قصائد من كتاب سيميك (مختارات من الشعر الصربي) :

The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian" Poetry" (1992) . وهذا مقتطف من قصيدة "الصُنيديق **The Little Box"** :

يُذكِّرها الصنُيديق بطفولتها . . .

وبتوقٍ عظيم تُصبحُ صُنيديقًا مرة أخرى

الآن ، في الصُنيديق

تملكُ العالم بأكمله في مُنمنمة

تضعه بجيبك بسهولة

تخسره أو تُضيعه بسهولة

انتبه جيداً على الصُنيديق

أخبرَ سيميك الحضور في بداية المحاضرة بأنه استمتعَ كليًا في سنة فوز بشاعر أمريكا "كَبُرتُ على حبِّ هذا المعهد ، وهذه المكتبة ، مكتبة الكونغرس . قضيتُ حياتي بأكملها -الحياة الحقيقية ، الحياة التي أُثمِّنها- في المكتبات . بدأت حينما كنت طفلاً ، واستمررت عندما أصبحتُ شابًا وما زلت أذهب إلى المكتبات . أن آتي إلى المكتبة الأخيرة ، مكتبة العالم العظمى ، وأعملَ مع المثاليين الذين تفانوا في المحافظة على هذا المعهد الراقي ، إنه لشرف عظيم عظيم!"

أنهى محاضرته التي تجدونها هنا : www.loc.gov/webcasts/ بقراءة قصائده ، ومن ضمنها مقتطف من قصيدة "في المكتبة **In the Library**" من ديوانه "الصوت عند الثالثة فجراً **The Voice at 3 A. M** . (2003)" :

تُشرقُ الشمس الآن

عبر النوافذ الطويلة

المكتبة مكان هادئ

والآلهة والملائكة مجتمعون

في الكتب المظلمة والمغلقة

يكمن السرُّ العظيم

في رف ما فوق الآنسة جونز

مديدة القوام ؛ تُبقي رأسها محنيا

كما لو تستمع ما تهمس به الكتبُ

لا أسمع شيئًا ، لكنها تسمعُ!

ت. ي. إليوت الشاعر الإنجليزي الحداثي

UKESSAYs

ترجمة : مؤمن الوزان

توماس ستيرنز إليوت واحد من أهم الشعراء الحداثيين ، ومنح محتوى قصائده وأسلوبه الشعري عناصرَ الحركة الحداثية التي اشتهرت في عصره . صُوِّرت الحداثة على أنها "رفضُ المعايير التراثية للقرن التاسع عشر ، حيث غيّر أو تخلّى الشعراء والفنانون والمعماريون والمفكرون عن التقاليد القديمة في محاولة لإعادة تصوّر مجتمع في حالة تغيّر متواصل" . مُثِّلت الحداثة على نحو رئيس بالتوجهِ نحو التشظي (التجزئة) ، والشعر الحر ، والتلميحات المتناقضة ، ووجهات النظر المتباينة عن الكتابة الفيكتورية والرومانطيقية . ظهرت هذه المزايا الحداثية على نحو كبير في أبرز قصيدتين أظهرتا توجُّه إليوت الحداثي "أغنية حب ج . ألفرد بروفروك" و"الأرض اليباب"

إنَّ قصيدة "أغنية حب ج . ألفرد بروفروك" واحدةٌ من القصائد الحداثية المؤسِّسة ، وأظهرت عناصر حداثية من تفسُّخ الحياة وفقدان الاستقرار العقلي . تدور القصيدة حول مشكلة إنسان الحداثة ، بروفروك ، الذي يندب حالته الجسمانية ومعايبه الفكرية- من فقدان الفرص في حياته إلى فقدان تقدمه الروحاني . المثير للإعجاب في هذه القصيدة أنه يُمكن فهمها بكونها تعبيراً إما عن حالة مُدْرَكة وإما عن حالة ذهنية عاكسة لوعي الإنسان الباطني .

برز تيار الوعي في الحركة الحداثية الشعرية بكونه التقنية الحداثية الأهم التي عكست طبيعة التشظّي لعقلية إنسان الحداثة ، وسمحت للقارئ كذلك باستعراض النَفْسِ الداخلية

للشخصية . وكما يُرى في القصيدة فإن فكر بروفروك ينتقل في الغالب من القضايا التافهة إلى الجليلة وبالعكس . ويوضِّح هذا الأمر فكرة الزمن الذاتي في الحداثة المناقض للزمن التاريخي الخاص بالماضي والحاضر والمستقبل .

شدد تيار الحداثة على نبرة الأفكار التشاؤمية ، والوحدانية ، والجوانب السلبية للحياة في ظل هذه الظروف داخل القصيدة . ويبدو أنَّ بروفروك كان قادرا على رؤية هذه الجوانب السلبية فحسب ، فظهر الموت ، العنصرُ المُهيمِن في القصيدة ، برمز حشرة مثبّتة على الجدار ، ويُشخَّص كذلك بكونه "الخادم الجوَّاني" .

والمهم في ذلك أن بروفروك يُصوَّر على أنه ممثل لكل البشر في عصر الحداثة ، فهو غير حاسم لرأيه ، فلا يمكنه حتى حسم قرار أكل خوخة ، ويُرى هذا المشهد من القصيدة سجلاً للأفكار العشوائية في عقل بروفروك .

في الختام ، كان الكتّاب الحداثيون مهتمين بإظهار أناس ذوي "شخصيات متعددة" ، ويتضِّح هذا مع بروفروك إذ هو المتحدث والمستمع في الآن نفسه . إضافة إلى أن النص الحداثي مليء بالتلميحات إلى نصوص أخرى ، وهذا موجود في القصيدة حيث الإحالة إلى دانتي "الاستهلال" ، وشيكسبير (هاملت) ، والكتاب المقدس (قيامة إلعازر) .

على الرغم من أن إليوتَ معروفٌ بأنه شاعر حداثي بارع ، فإن بعض النقّاد يُجادلون بشأن استخدامه بعض التقنيات التراثية القروسطية في أعماله . ويناقش هؤلاء النقاد بأن "في الوقت الذي يُمكن أن يُطلق على ت . س . إليوت "القروسطي الحداثي" لإعجابه بأصالة وروحانية العصور الوسطى ولغموض (لا شخصية) مفهوم الفن عنده ، فإن آراؤه النخبوية

والشكلانية تعزله عن المصطلحات التراثية المعرَّفة" . بتعبير آخر ، تعرض بعض سمات إليوت الشخصية المواضيع والأساليب القروسطية ، وفي ذات الوقت ، تجُذِّر هذه الأعمال للتوجه الحداثي للأدب . ولهذا أطلقَ عليه النقّاد "القروسطي الحداثي" .

يبدو المغزى في هذا أن لدى إليوت نوستالجيا إلى التراث القروسطي مرتبطًا هذا الحنين باهتمامه بحياة الحداثة . مزج إليوت في شعره بين كلا من همِّه بالقضايا الدينية (الثيمة القروسطية) ونزعته تجاه القضايا المعاصرة (الثيمة الحداثية) . لذا وكما لاحظ النقّاد ، فإن إليوت يبحث عن نوع من "الاندماج" بين كلا الجانبين .

يتضح هذا جليًا في قصيدة "الأرض اليباب" حيث يُبدي إليوت قلقه من حياة الحداثة بتباينها مع السمات القروسطية . يُظهر إليوت الفرق بين الحياة القروسطية ذات الدينية السماوية -التي تفتقر إليها حياة الحداثة- وبين السقوط في المواضيع الروحانية في حياة الحداثة . في الحقيقة ، يُمكن عدُّ "الأرض اليباب" نصًا حداثيًا مؤسِسًا ، والعنصر الحداثي الرئيس الموجود في القصيدة هو الاعتمادية البيّنة على الصور ، التي كانت السمة الأساسية في النصوص الحداثية ، وأبانت القصيدة عن العديد من الصور المجزَّأة العاكسة لشعور الضياع لدى إنسان الحداثة . وعلى الرغم من كون القارئ لا يفهم شيئا من هذه الصور ، فإن الراوي يعده بإظهار كيفية خلق المعنى من التجزئة (التشظي) ، وبناء المعنى من التجزئة أحد أهم السمات الجوهرية للحداثة .

تصف الرواية بوضوح عالم الحداثة أو ما يسميه الراوي بمصطلحات مثل : "الصورة البانورامية العملاقة للعبثية والأناركية وهي التاريخ المعاصر" . إن هذا الصور المتكررة

للسقوط والاضمحلال ممثلةٌ لحياة الحداثة ، فتُصوَّر الحياة تافهة ، وتزيد معاناتها مشاكلُ الحرب . يحدث هذا في كلا المستويين المادي الحقيقي والنفسي الداخلي لإنسان الحداثة . ساعدت الصور المجزأة ، وتيار الوعي ، وكل السمات الأسلوبية الغريبة في إيصال رسالة الشاعر . وفي نظر إليوت ، فإن الحياة الحديثة متشظية وغير منطقية ، وحاول توصيل هذا من خلال أسلوبه . لهذا السبب فإنه نزعَ في "الأرض اليباب" إلى كسر المنطق والتقاليد ، ويمكن رؤية القصيدة على أنها تمثيل لإنسان الحداثة ونفسية إنسان الحداثة شكلاً ومضمونا وفق ما تعنيه هذه المصطلحات .

نستنتج من كل هذا ، إنَّ قصيدتا "أغنية حب ج . ألفرد بروفروك ، والأرض اليباب" تعدان نصوصا نقدية تمثل فكرة الحداثة ، وبتعبير أدق هما مثالان للشعر الحداثي . يعكس محتوى القصيدتين وأسلوبهما حياةَ الحداثة ، لا سيما تأثيرها في الفرد . وكان إليوت ماهرا في عرض هذه الفكرة بأسلوبه الخاص في كلا قصيدتيه ، مستخدما تيار الوعي في إظهار فوضى تفكير إنسان الحداثة . إضافة إلى ذلك ، فقد استخدم إليوت عديد التقنيات مثل التصويرية ، والتكرارية ، والتجزئة ، وتقنيات حداثية أخرى . ساعدت كل هذه التقنيات في وصف حياة الحداثة للقارئ وعكست حالتها بطريقة واقعية . ولأجل هذا يُمكن للمرء بسهولة أن يعدَّ إليوت واحدا من أكثر شعراء الحداثة تأثيرا في الأدب الإنجليزي .

ماذا سيحدث بعد فيروس كورونا؟

عن ذاكرة المجتمع وتكرار أخطائنا

يان ليانكه

ترجمها عن الإنجليزية من موقع **lithub** : مؤمن الوزان .

في الحادي والعشرين من شهر شباط/ فبراير ، ألقى يان ليانكه ، أستاذ مادة الثقافة الصينية ، وأستاذ كرسي في جامعة هونغ كونغ للعلوم والتقنية لطلاب المرحلة الأخيرة حول فيروس كورونا ، وذاكرة المجتمع ، وكيف سيتحدث الرواة عن هذا التفشي .

طلابي الأعزاء . .

اليوم نبدأ أول محاضرة إلكترونية . ولكن اسمحوا لي قبل هذا أن استطرد قليلا .

عندما كنت صغيرا ، حين ارتكب خطأً مرتين أو ثلاث مرات تواليا ، يجرني والديَّ قُبالتهما ويشيران إلى جبهتي ويسألاني :

"لماذا أنت كثير النسيان؟" .

أثناء حصص اللغة الصينية ، حين أفشل في تلاوة نص أدبي بعد أن أقرأه مرات لا تحصى ، يأمرني معلمي أن أقف ويسألني أمام الجميع :

"لماذا أنت كثير النسيان؟" .

القابلية على التذكر هي التربة التي تنمو فيها الذكريات ، والذكريات ثمار هذه التربة . إن الاحتفاظ بالذكريات والقابلية على تذكرها هما الفارقان الجوهريان بين البشر والحيوانات والنباتات . وهما أول متطلبات لنضجنا وبلوغنا . أشعر في مرات عديدة أنهما حتى أهمُّ من

الأكل ، وارتداء الملابس ، والاستحمام- عندما نخسر ذكرياتنا ، سننسى كيف نأكل ، أو نفقد قدرتنا على حرث الحقول . سننسى أين ملابسنا حين نستيقظ في الصباح .

لماذا أتحدث عن هذا اليوم؟ بسبب فيروس كورونا **Covid**-19 -الكارثة الوطنية والعالمية- الذي لم يُحتوَ حقًا ؛ عوائل ما زالت ممزقة ، ويتعالى عويل قلوب موجوعة عبر هيوبي ، ووهان ، وأماكن أخرى ، ومع ذلك فأغاني النصر سلفا يتردد صداها في كل مكان . كل هذا لأن الأعين تحدق إلى الإحصائيات .

لم تبرد الجثامين بعد ، والناس ما زالت في حداد ، ومع ذلك ، تُغنى أغاني النصر سلفا ، والناس مستعدة لتصرح "يا له من نصر عظيم وحكيم" .

منذ اليوم الأول الذي دخل **Covid**-19 إلى حيواتنا وحتى الآن ، لا نعلم العدد الفعلي للناس الذين خسروا حيواتهم بسببه- كم عدد الذين ماتوا في المستشفيات ، وكم عدد الذي تُوفوا في الخارج . لا نملك حتى فرصة التحقيق والسؤال عن هذه الأمور . والأسوأ أن أسئلة كهذه قد تنتهي بمرور الوقت ، وتبقى إلى الأبد غامضة . سنُورِّثُ أجيال المستقبل حياةً فوضوية متشابكة وموتًا ، لا يملك أي امرئ ذكرى عنهما .

عندما يتوقف التفشي في الختام ، لا يجب أن نكون مثل آنت شيانغلن (شخصية خيالية في رواية لو شيون ، فلاحة متواضعة وحمقاء عالقة في الإقطاعية) التي تحدر بكلامها على الدوام : "أعلم أن وحوش البرية ستجوس القرية خلال الشتاء عندما لا يكون ثمة ما تأكله في الجبال ، ولا أملك أدنى فكرة إذا حدث ذات الأمر وقت الربيع" . وكذلك لا يجب أن نكون مثل أه كيو (شخصية خيالية في رواية لو شيون ، يخدع نفسه بأنه ناجح وأفضل بكثير من الآخرين) ونصرُّ مرارا وتكرارا بأننا منتصرون حتى بعد أن نُضرب ، ونُهان ، ونكون على شفا حفرة من الموت .

في الوقت الذي لا تمنحنا الذكريات القوة على تغيير الواقع ، بإمكانها في الأقل أن تثير تساؤلا في قلوبنا عندما تُصادفنا كذبة . في ماضي وحاضر أوقات حياتنا ، لماذا تقع المصائب والمآسي دائما على الفرد ، والعائلة ، والمجتمع ، والعصر ، أو البلد ، واحدا تلو الآخر تباعًا؟ ولماذا يُدفع ثمن مصائب التاريخ دائما من أرواح عشرات آلاف الناس العاديين؟

وسط عدد لا يحصى من العوامل التي لا نعرفها عن أنفسنا ، ولا نسأل عنها ، أو طُلب منا ألا نسأل (وبطبيعة الحال أنصتنا مطيعين) ثمة عامل واحد نعرفه -نحن البشر ، الذين جميعا كائنات نكرة مثل النمل- هو أننا كائنات كثيرة النسيان .

نُظِمت ذكرياتنا على الحذف والاستبدال . نتذكر ما طلب الآخرون منا أن نتذكره وننسى ما طُلب منا أن ننساه . ونبقى صامتين عندما يُطلب منا ذلك ، ونخضعُ للسيطرة . أصبحت الذاكرة أداة العصر . تُستخدم في تشكيل الذكريات الجمعية والوطنية ، وتجعلنا نتذكر ما طُلب منا تذكره أو ننسى ما أمرنا نسيانه .

تخيّل هذا : دعونا لا نتحدث عن الكتب القديمة التي علاها الغبار التي أصبحت شيئا من الماضي ؛ ونتذكر الوقائعَ الأحدثَ خلال السنوات العشرين الماضية . الأحداث التي خبرها ويتذكرها أناس مثلكم ، صغار ولدوا في التسعينات والثمانينات ، مثل السارس والأيدز وكورونا- هل هي كوارث من صنع الإنسان أو كوارث طبيعية يقف الإنسان عاجزًا قُبالتها ، مثل الهزات الأرضية في تانغشان وينتشوان؟ ثم لماذا العوامل البشرية في النمط المُشكل للمصائب الوطنية متشابهةٌ فعليا؟ لا سيما منذ وباء سارس قبل 17 سنة ، والتفشي المتفاقم الحالي لوباء كورونا ، اللذين يبدوان أنهما عملا مُخرجِ المسرح نفسه؟

ذات المأساة يعاد تمثيلها قُبالة أعيننا . نحن ، بشرٌ ليسوا سوى غبار ، غير قادرين على اكتشاف هوية هذا المخرج . ولا نملك الخبرة لنستعيد أفكار كاتب السيناريو وخططه وإبداعاته . لكن

قبل أن نقف قبالة إعادة تمثيل "مسرحية الموت" هذه مجددا ، ألا يتوجب علينا أن نسأل أنفسنا في الأقل عن ذكرياتنا بخصوص آخر مسرحية كنا جزءاً منها؟

من محا ذكرياتنا ومسحها ونظّفها؟

البشر كثيرو النسيان ، في جوهرهم ، تربةٌ في الحقول وعلى الشوارع . يُشكلون بدوسة حذاء عليهم بالطريقة التي تُسعدهم .

البشر كثيرو النسيان ، في جوهرهم ، أكوام خشبية وألواح ، قُطعوا عن الشجرة التي منحتهم الحياة . والفؤوس والمناشير هي المسؤولة الكاملة عما أصبحوا عليه في المستقبل .

وفقًا لما نقوم به ، فنحن الأشخاص الذين يضيفون معنى إلى الحياة بسبب حب الكتابة ، والأشخاص الذين يرغبون بعيش كامل حياتهم معتمدين على هذه الشخصيات الصينية ، وطلاب الدراسات العليا في جامعة هونغ كونغ للعلوم والتقنية الموجدون على الإنترنت حاليا ، وكذلك بالطبع المؤلفون المتخرجون أو الذين ما زالوا يدرسون في فصل الدراسات العليا للكتابة الإبداعية في جامعة رينمين في الصين- إذا تخلينا عن ذكرياتنا حول سفك الدماء والحياة ، ما معنى الكتابة بعد هذا؟ ما قيمة الأدب؟ لماذا يحتاج المجتمع إلى الكتّاب؟ كيف تختلف كتابتك اللا متوقفة والعديد من المؤلفات التي كتبتها ، عن الدمية المُسيطَر عليها من قبل الآخرين؟ إذا كان الصحفيون لا ينقلون ما يشهدونه ، والمؤلفون لا يكتبون عن ذكرياتهم ومشاعرهم ، والناس في المجتمع الذين يستطيعون الكلام ويعرفون كيف يتكلمون دائما ما يرددون ويقرأون ويصرحون بتصويب سياسي غنائي نقي ، من الذي يمكنه أن يخبرنا ما معنى أن نعيش على الأرض كائناتٍ من لحم ودم؟

تخيل : لو أن المؤلفة فانغ فانغ (**Fang Fang**) لم تكن موجودة في يوم ووهان ، فإنها لم تكن لتستمر في تسجيل أو تدون ذكرياتها الشخصية ومشاعرها . ولو لم يوجد هناك عشرات الآلاف من الناس مثل فانغ فانغ ليصرخوا بعالي صوتهم طلبًا للمساعدة عبر هواتفهم النقالة . هل كنا سنسمع؟ هل كنا سنرى؟

في خضمِّ السيول الجارفة لعصرنا ، فغالبا ما تعامل ذاكرة المرء مثل هدير وأمواج وزبدٍ زائد عن الحاجة ، يمحوها عصرنا أو يرميها بإهمال جانبًا مُخرسًا إياها بأصواتها وكلماتها كما لو أنها لم تكن موجودة قط . للأسف ، بمرور عصر ما ، فإن كل شيء يتلاشى إلى النسيان ، ويختفي الجسد والروح . كل شيء يكون على ما يرام ، ونقطة ارتكاز الحقيقة الصغيرة التي يمكنها أن تنتشل العالم- ضائعة . وهكذا يصبح التاريخ مجموعة أساطير القصص المتخيلة الضائعة ، لا أساس لها من الصحة ولا مبرر . استناداً إلى هذا المنظور ، فما أهمُ أن نكون قادرين على التذكّر ، وأن نمتلك ذكرياتنا الخاصة التي لا يُمكن أن تحذف أو تُنقَّح . ويبقى هذا أقل مقدار من التأكيد والبيّنة التي بإمكاننا تزويدها عندما نتحدث عن حقيقة صغيرة . هذا مهم ولا سيما لطلاب فصل الكتابة الإبداعية هذا . قرر غالبيتنا أن يكرس حياته للكتابة ، والبحثَ عن الحقيقة ، والعيشَ بصفته شخصًا عبر ذكرياتنا . إذا جاء يوم وخسر أناس مثلنا حتى أحقر مقدار من الأصالة والذكريات ، هل ستبقى وقتها أصالة وحقيقة شخصية وتاريخية في العالم؟

في الحقيقة ، حتى لو لم تستطع ذكرياتنا فعل شيء لتغيير الواقع أو العالم ، فإن بمقدورها في الأقل مساعدتنا على تبيين أنَّ شيئا ما خطأ عندما نواجه "الحقائق" المركزية والمُنظَّمة . سيقول صوت خفيض في داخلنا : "هذا ليس صحيحا!" . في الأقل ، قبل الوصول الحقيقي

إلى نقطة التحول للانتشار ، سنبقى قادرين على سماع وتذكر ندب وعويل الأفراد ، والعوائل ، والمهمشين وسطَ أغانٍ انتصارية ومُحتفلَة مُخرسة .

لا يمكن للذكريات تغيير العالم لكنها تمنحنا قلبًا حقيقيًا .

آمل من كل فرد منكم ، كلنا الذين خبرنا كارثة كورونا أن نصبح من الناس الذين يتذكرون ، والذين يستخلصون الذكريات من الذاكرة .

في الوقت الذي لا تمنحنا الذكريات القوة على تغيير الواقع ، بإمكانها في الأقل أن تثير تساؤلاً في أفئدتنا عندما تصادفنا كذبة . إذا كان ثمة مصيبة كبرى أخرى آتية يوما ما ، ويعود الناس إلى استخدام الأفران في الفناء الخلفي ، فإن من الممكن في الأقل إقناعنا على أن الرمل لن يتحول إلى حديد ، وأن إنتاجية غرامٍ واحد لن تزن مئة كيلو غرام . سنتعلم في الأقل بأن هذه هي أهم الأسس العقلانية المشتركة ، وما من معجزة وعي مُنتجة للمادة ، ولا هواء خالقٍ للطعام . إذا كان ثمة ثورة ثقافية أخرى من نوع ما ، فإننا جميعا في الأقل سنكون قادرين على ضمان أننا جميعا لن نلقي والدينا في سجن أو نضعهم على المقصلة .

طلابي الأعزاء ، كلنا طلاب آداب سنقضي من المحتمل أعمارنا بأكملها في التعامل مع الواقع والذكريات من خلال اللغة . دعونا لا نتحدث عن الذكريات الجمعية ، أو الذكريات الوطنية ، أو ذكريات عِرقنا ، بل عن ذكرياتنا الخاصة ، لأن الذكريات الوطنية والجمعية في التاريخ دائما ما تُغلِّف وتغيّر ذكرياتنا نحن . اليوم ، في هذه اللحظة ، عندما لا يزال فيروس كورونا بعيدا عن أن يكون ذكرى ، بإمكاننا سلفا سماع أغاني النصر ، وصرخات المنتصر صاخبة في كل مكان حولنا . وبسبب هذا ، آمل منا جميعا ، ومن كل فرد منا خَبرَ كارثة فيروس كورونا أن يكون من الناس الذين يتذكرون ، الناس الذين يستخلصون الذكريات من الذاكرة .

في المستقبل المتوقع القريب ، عندما تحتفل الأمة بالموسيقى والأغاني بانتصارها في هذه المعركة الوطنية ضد فيروس كورونا ؛ آملُ أن لا نصبح فارغين وكتّابًا مجوَّفين يرددون على طول ، لكن أناسًا نعيش بأصالة مع ذكرياتنا فحسب . عندما تتهيأ الأرضية للأداء ، آمل بأننا جميعا لن نكون جزءًا من الممثلين أو الرواة على خشبة المسرح ، أو جزءًا من أولئك الذين يصفقون لأنهم جزء من الأداء- آمل أن نكون أولئك الأفراد المحتجزين المحرومين الذين يقفون في أبعد زاوية من خشبة المسرح ، ينظرون بصمت وتملأ الدموع أعيننا .

إذا كانت موهبتنا وشجاعتنا وقوتنا العقلية غير قادة على تحويلنا إلى كاتب مثل فانغ فانغ ، فلا يجب أن نكون من بين الناس والأصوات التي تُشكك وتسخر من فانغ فانغ . في خضمِّ العودة الأخيرة إلى حالة الهدوء والازدهار المحيط بنا عبر أمواج الأغاني ، إذا لم يكن بمقدرونا أن نسأل عن مصدر وانتشار فيروس كورونا ، فإنه يمكننا أن نتمتم ونهمهم بلطف ، وهذا أيضا عرض لوعينا وشجاعتنا . كتابة القصائد بعد مرحلة معسكر تجميع أوشفيتز النازي كان فعلا بربريا ، لكن الأكثر بربرية إذا اخترنا بسهولة أن ننساه في كلماتنا ، وفي حوارتنا ، وفي ذكرياتنا- هذا في الحقيقة أكثر بربرية وإرعابًا .

إذا لم نتمكن أن نكون نافخي صفّارة مثل لي وينليانغ (طبيب صيني حذّر زملائه من فيروس كورونا في كانون الأول سنة 2019) ، لنكن في الأقل الشخص الذي يسمع ذاك الصفير .

إذا لا يمكننا الحديث بصوت عالٍ ، دعونا نكون المصفِّرين ، دعونا نكون أناسًا صامتين يملكون ذكرياتهم . لقد خَبرنا بداية وانقضاض وانتشار فيروس كورونا ، دعونا نكون الناس الذي يخطون على جانب الطريق حين يتجمع الحشد ليغني أغنية النصر بعد ربح المعركة- الناس

الذين يملكون قبورا في قلوبهم محفورةً ذكرياتٌ فيها هم الذين يتذكرون وبمقدورهم يوما ما أن ينقلوا هذه الذكريات إلى أجيالنا المستقبلية .

هل كان توماس إرنست هيوم أول شعراء الحداثة؟

ترجمها من موقع **interestingliterature** : مؤمن الوزان

من كتب أول قصيدة حداثية إنجليزية؟ متى وأين كُتبت؟ ثمة العديد من الترشيحات ، وأسوأ ما يمكن اقتراحه هو تفضيل آخرَ على "ت . ي . هيوم" الذي كتب قصيدة "غروب شمس مدينة" في عام 1908 ، على ظهر فاتورة فندق . ويمكن ضّمُّ هيوم مع حفنة من الشعراء ليشكلوا مخططًا لأسماء شعراء الحداثة . لـ"شعر الحداثة" سمات يمكن تميزها بسهولة كـ : الإيجاز ، دقة اللغة ، البيان غير الصريح والمباشر ، انعدام القافية ، المواضيع اليومية والعادية ، وبهذه السمات نحصل على هيوم وآخرين .

كتب هيوم في نشاطه العارم "بيان الشعر الحديث" الذي نال عزرا شرف الإعلان عنه بعد تأسيس الحركة التصويرية رفقة آخرين ، وقعَّد في مقالته **A Few Don'ts by an Imagiste** بعض قواعد شعر الحداثة ، التي صاغها هيوم قبل خمس سنوات سلفًا . تشارك هيوم وعزرا في تأسيس التصويرية الشعرية ، على الرغم من أن عزرا سيزيل دور هيوم بقسوة الذي لعبَ دورًا في تشكيل التطبيق التصويري الشعري .

وبالعودة إلى تاريخ أول قصيدة حداثة كتبها هيوم ، فلا مجال للتردد في تحديد تاريخها الكائن في السادس والعشرين من شهر أيار/ مايو عام 1908 على ظهر فاتورة فندق ، بدأ بها هيوم بإبداع مفهوم جديد للشعر ، مبنيٌ على الوضوح ، والدقة اللغوية ، والتي سيطلق عليه عبارات مثل "جاف ، وقاسٍ ، وشعر كلاسيكي" . تُقرأ القصيدة "غروب شمس مدينة" كما لو أنها تفكير شاعرٍ بصوتٍ مسموع ، ومألفةٌ كما يمضي شاعرها في البحث عن لغة

جديدة ، والذي ادَّعى أن العديد من قصائده كانت ارتجالية ، ومنظومة من أجل موضوع عابر ، تاركًا الصور تتنزل طبيعيًا إليه .

تتألف "غروب شمس مدينة" :

فاتنٌ -إغواءُ الأرضِ- بأوهامٍ سامية

غروبُ الشمس الذي يسود في نهاية الشوارع الغربيّة

توهجُ سماءٍ مفاجئ

مربكٌ بغرابةٍ للمارِّ

برؤى سيثارا

-غريبٌ على الشوارعَ المديدة-

أو باللحم الناعم للسيدة كاسلماين . . .

***

جَذَلٌ قرمزيٌ

هو البهاءُ المنتشرُ للسماء

خادمُ العلياءِ المَرِح

تَبخترُ أذيالِ ثوبٍ أحمرَ

طوالَ أسطح المدينة الراسخة

وقت عودة الحشدِ إلى المنزل

خادمٌ مغرور ، وباقٍ ، يأبى الذهاب

ابتدأ هيوم كتابة قصيدة بقافية ثنائية (**ConcTets**/أوهام و**Streets**/ شوارع ، و**Passer by**/ المار ، **Sky**/ السماء) ثم تبنّى تطبيقًا جديداً من الشعر الحر -ابتداءً من جذلٌ قرمزي- في قصيدته ، بكتابة سطور غير مقفّاة متجنبًا فيها بحور الشعر المعتادة ، وبنيوية الشعرية المقطعية ، والتي ستوصف لاحقا من قبل روبرت فروست بصياغة لا تُنسى "مثل أن تلعبَ التنس والشبكة على الأرض" . من هذا التساقط الحر للسطور تبرز صورةٌ أو زوجان من الصور هما غروب الشمس ، مجاز شعري تقليدي ، مربوطًا بثوب امرأة حمراء يرفرف على أسطح المنازل .

من جذر هذه الفكرة الواضحة ، تطوّرت قصائدُ أخرى مثل "الخريف" التي يرتبط القمر فيها بوجه فلاح أحمرَ ، و"فوق رصيف الميناء" التي يظهر القمر مجدداً لكن هذه المرة كبالونة طفل ، و"الجسر" حيث سماء مزدانة كليا بالنجوم مرتبطة ببطانية قديمة تآكلتها العثة تائقةً بحزن لشخص ما ينام على مضض فوق شاطئ نهر التايمز . في كل قصيدة من هذه القصائد القصيرة صورتان –واحدة مرتبطة بلا نهائية السماء والعلياء ، والأخرى مرتبطة بمظاهر الحياة اليومية الصغيرة– ينضمان لبعض معًا ، كما لو أن هيوم في بحث لجلب الفضاء اللا محدود للشعر التقليدي إلى الأرض . وهذا بالضبط ، كان أول فعل شعر الحداثة

بتطبيقه على شيء ما غير ملحوظ ، والحياة اليومية ، مثل فاتورة فندق (كتب هيوم قصيدة أخرى على ظهر بطاقة بريدية) .

تشبه هذه القصائد القصيرة شعر الهايكو الياباني ، الذي خَبِره عزرا بعد سنوات قلائل . ومنحت تجارب هيوم النهضة للتصويريّة ، التي كانت الشعر الحقيقي الأول الذي يتعامل مع قضايا الحياة اليومية : وغالبًا ما تناولت التفاصيل العادية للعالم المعاصر ، مثل الانتقال عبر الميترو ، والمشي في شوارع لندن ، ومراقبة الحشود وهي تغادر صالات السينما . ويسبق الشعرُ التصويري بعقدين من الزمن قصائدَ لـ **Pylon Poets** التي ذاع صيتها في ثلاثينات القرن العشرين . وبزَّت واحدة من قصائد هيوم القصيرة قصائد الهايكو الشعرية* بإيجازها إذ تتألف من ثماني كلمات : "كانت المنازلُ القديمة سقّالةً ذات مرة/ وصفيرُ عُمّال" . إن شبكة الأصوات فيها معقَّدة ومعتنًى بها ، فكلمة "قديمة" تحظى بدعم من "سقّالة" التي تغلِّف الكلمة ، في حين تعاودُ "كانت" الظهور في "عمَّال" حيث ترتبط الصورتان معًا عبر قافية داخلية وصدًى .

وبالطبع فثمة ساحل شعري حداثي بديل يمتاز بكونه أكثر غموضًا وتلميحًا كما في أسلوب ت . س . إليوت ، وجيوفري هِل- لكن الفكرة الأكثر شيوعًا لـ"الشعر الحداثي" بلا شك فكرةُ هيوم التي سادت التخيُّل الشعبي .

اقترح كارول آن دوفي في عام 2011 بأن القصائدَ القصيرة شكلٌ من أشكال الرسائل النصيّة للُغتها غير الراقية وإيجازها : مقارنةٌ مُوحية للشاعر الذي يمنحنا "نصًا" ربما يكون أول قصيدة جديرة بالملاحظة حول خبرة المراسلة النصيّة .

لكن الشعر الإنجليزي كان قد نما سلفًا نحو صغر الشكل قبل مئة عام ، قبل الهواتف الجوّالة وعوالم الرسائل النصيّة بكثير .

فكّر هيوم بأن على الشعر أن يكون قصيرًا حتى يستطيع الشخص العادي قراءته وتقديّره في الترام وهو في طريقه إلى العمل أو أثناء جلوسه على الكرسي بعد العشاء . ترك هيوم لنا حفنة من القصائد التي سيشيد بها ت . س . إليوت بأن "اثنتان أو ثلاث من أجمل القصائد القصيرة في اللغة الإنجليزية" . أنزلَ هيوم الشعر من عليائه لكن ما حققه بعيد كل البعد عن الضآلة ، فقد ساعد في إبداع شعر الحداثة كما نعرفه اليوم .

---

* يتكون الشعر الهايكو من بيت واحد مكون من سبعة عشر مقطعا صوتيا ، يكتب بثلاثة أسطر ، يتألف السطر الأول من ٥ مقاطع صوتية والثاني من ٧ والثالث من ٥ .

سيرة آن برونتي - وينفريد جيرن

ترجمة وتحرير : مؤمن الوزان

مقدمة

اعتمدتُ في جمع الحقائق عن حياة آن برونتي لكتابي هذا على أربعة مصادر هي : الحقائق المؤكدة عن حياتها ، ووثائقها الأصلية ورسائلها ويومياتها وذكرياتها وذكريات دائرتها المقرّبة ، وأعمالها المنشورة ، والأماكن والأناس الذين كانت وسطهم في حياتها . وقد تُؤكِدَ من كل الحقائق المتعلقة بحياتها من مصادرها مثل المعلومات التي سجلتها الآنسة فيرث **Firth** ، كتاريخ ولادتها في السابع عشر من شهر كانون الثاني/ يناير 1820 ، وتاريخ تعميدها في كنيسة القديس جيمس في الخامس والعشرين من شهر آذار/ مارس ، ووفاتها في سكاربرا **Scarborough** التي نملك عنها شهادة وفاة ، وتاريخ وفاتها المقيد في يوميات إيلين نوسي ، **E l l e n N u s s y** (صديقة شارلوت) غير المنشورة ، المصادف في الثامن والعشرين من شهر أيار/ مايو 1849 ، والمقيد في سجل وفيات ليدز ميركوري في التاسع من حزيران/ يونيو 1849 . وقد خلّفنا القرار الذي اتخذته أختها شارلوت بإتلاف العدد الأكبر من يوميات أختيها المُتوفيَتين- نواجه قلة المصادر التي تعود لآن نفسها .

ومن المصادر التي اعتمدتها في كتابي ما تبقّى من أدب آن الذي يعد من المصادر المهمة في سيرتها . إن السير الذاتية لشخصياتها لا تمثل ضمنياً حياتها في أسلوب تكوينها -والتي كُتبت ذكرياتها بضمير الشخص الأول- بل وحياة آن أيضا التي تعترف بهذا في روايتيها .

كما الحال في الإلهام الشعري الشخصي المكثف في قصائدها والذي تعطينا عليه دليل في رواية أغنيس غري **Agnes Grey** : "حين تختنق صدورنا بالأحزان أو المُقلقات ، أو الاضطهاد المطوّل تحت عَصف مشاعر جارفة نُبقيها لأنفسنا ، ولأجلها فنحن لا نحصل أو نبحث عن أي تعاطف من أي مخلوقٍ كان... وغالبا ما نجد الراحة في الشعر..." ولقد دوّنت آن الكثير من مشاعرها وأحداث حياتها على نحو مضبوط جداً في شعرها الذي ترجم بخيال نقي مُبسَّط وكشف عن عالمها الداخلي في مراحل نضجها سواء فيما وقع لها بعد بلوغها أو ما تدونه مُسترجعة أيام طفولتها وصباها أفضل مما فعلت رواياتاها .

وقد حان الوقت لننفض الغبار عن آن برونتي -التي تركت روايتين وتسع وخمسين قصيدة- وتنهض من المقام المتواضع وتقعد إن لم يكن على العرش ففي الأقل على كرسي متين من خشب البلوط ، ولا يهم إن قعدت متقدمة أختيها أو بجانبهما أو خلفهما ، لكن ما يهم أن يكون مقعداً خالداً .

شقشقةُ النور

ولدت آن في السابع والعـــــــــــشرين من كانون الثاني/ يناير 1820 في ليل شتوي مظلم ، وقت مكوث عائلتها وقتا قصيرا في ثورنتون . كانت آن الصغرى بين أخواتها (ماريا ، وإليزابيث ، وشارلوت ، وإيميلي) وأخيها الوحيد برانويل ، والذين كانوا يتراوحون وقت ولادتها ما بين الست السنوات إلى الثمانية العشر شهراً .

عُمِّدت آن بعد أكثر من شهر من تاريخ ولادتها في ثورنتون المدينة التي انتهى مقام عائلتها فيها ، بعد أن أصبح والدها ، السيد برونتي ، خوريًا دائما ومقيما في هاورث **Haworth**

-قرية وسط أراضٍ برية واسعة تبعد ستَّة أميالٍ شمالي شرق ثورنتون- . وكان تاريخ الانتقال المحدد إلى هاورث هو الخامس والعشرين من شهر شباط/ فبراير ، إلا إن العائلة لم تنتقل إلى هاورث حتى العشرين من شهر نيسان/ أبريل . عانت آن في سنواتها المبكرة الأولى من مرض الربو ، إضافة إلى معاناتها من ضعف ولادي ، الأمر الذي دفع أخواتها وأخاها أن يمحضوها كامل رعايتهم وكما تصفها شارلوت في السنوات اللاحقة : "بدا عليها أنها تتحضر لموت مبكر" . ولا يُعرف إن كان هذا الضعف الولادي والمرض قد انتقل إليها من قبل والدتها أو لا ، والتي لم تتعافَ قط بعد وضع حملها الأخير "آن" (أنجبت ستة أطفال في سبع سنوات) إذ أصيبت بعد أسبوعين من ولادة آن بمرض مميت . قاست السيدة برونتي في ثمانية شهور طويلة تصارع الموت ، حتى وافتها المنية في الخامس عشر من شهر أيلول/ سبتمبر 1821 ، بعد سنة وخمسة شهور من انتقال العائلة إلى هاورث . وفي شهر أيار/ مايو من السنة التالية ، وصلت الخالة براونيل من كورنول لتدبّر شؤون بيت أختها الراحلة وترعى الصغار وتساعد السيد برونتي في تربية الصغار . لم يرق المكان للخالة برانويل في هاورث ولم تعجبها الأجواء في القرية ، ووجدت عزائها الرئيس في التقرب عبر الطرق اللطيفة والأساليب التحبُّبِيَّة من ابن اختها الوحيد وابنة أختها الصغرى التي أحبتها من أول نظرة . يبدو أن هناك أكثر من سبب يجعل من آن المفضلة عند خالتها منها : أنها أشبه البنات بوالدتها وتبدو صورتها المنشورة والوحيدة بعد بلوغها (في صورة الغلاف) مطابقة لصورة أمها عندما كانت بسن الخامسة عشرة . إضافة لكون آن طفلة محبوبة وفتاة صغيرة ظريفة ، وحاولت الخالة برانويل أن تجعل من هذه الصغيرة ذات الطبيعة المحبوبة الاستثنائية مُشكَّلةً على شكل عقلها وقلبها .

حاول السيد برونتي بعد وفاة زوجته بسنة أن يتزوج مجدداً وتقدم لطلب يد الآنسة إليزابيث فيرث ، التي عرفتها العائلة في ثورنتون ، في عام 1822 . بقي السيد برونتي ينتظر رد الآنسة فيرث حتى منتصف صيف السنة التالية ، الذي جاء أخيراً بالرفض . الأمر الذي يدعونا للتساؤل ، هل كان العقل التقليدي للآنسة فيرث سيعيق تفتق عقول العباقرة الصغار؟ هل كان عطفها ليعوّض الحرية التي سينالها الصغار داخل منزل الخوري في هاورث في واقع حياة بلا أم؟ هل كان مالها ليغنيَ الأخوات الثلاث من حياة العبودية في العمل مربيات (وظيفة الثلاث في المستقبل) ، ويحبس شعر الشاعرات في داخل صدورهن؟ حقًا لا أحد يعرف الإجابة بالضبط .



أراضي هاورث البرية



منزل الخوري في هاورث ، حيث عاشت العائلة وهو اليوم متحف خاص بمقتنيات الأخوات برونتي .



صورة آن الوحيدة بعد بلوغها ، وتجمعها مع أختيها شارلوت وإيميلي (من اليمين إلى اليسار وآن في أقصى اليسار) برسم أخيها برانويل الذي كان موجوداً في اللوحة إلا إنه طمس صورته .

عاشت آن الصغيرة مع أخواتها الأربع (تُوفيت ماريا وإليزابيث في سن صغيرة) وأخيها في جو حثَّ على المعرفة ، وأدَّى إلى نضوج عقلي مبكّر ، ولعلَّ أبرز ما يوضح هذا الأمر ، ما ذكره السيد برونتي في رسالة إلى الآنسة غاسكيل ، وكانت آن وقت حدوث هذه القصة في الرابعة من عمرها :

"عندما كان أطفالي صغاراً جداً ، وبقدر ما تُسعفني به الذاكرة ، كانت أكبرهم في سن العاشرة تقريبًا ، والصغرى في سن الرابعة . اكتشفت أنهم كانوا يعرفون أكثر مما ظننت ، ولجعلهم يتحدثون بخجل قليل ، اعتقدت لو جعلتهم يرتدون غطاءً من نوع ما فإني قد أجني الثمرة التي أريد ، وبإيجادي قناعا في المنزل ، أخبرتهم أن يقفوا جميعًا ويتكلموا بجرأة تحت القناع .

ابتدأت مع الصغرى (آن) وسألتها : ما أكثر ما ترغب به طفلة مثلك؟ أجابت : البلوغ والخبرة . وحين سألت التالية (إيميلي) : ما أفضل ما يجب أن أفعله لأخيها برانويل الذي كان أحيانًا شقيًا؟ أجابت : تحدثه بالعقل ، وحين لا يستجيب للعقل تجلده . وعندما سألت برانويل : ما أفضل طريقة للتمييز بين عقول الرجال والنساء؟ أجاب : أن نأخذ بعين الاعتبار الاختلاف بين أجسادهم . وحين سألت شارلوت : ما أفضل كتاب في العالم؟ أجاب : الكتاب المقدس . وما الكتاب الذي يليه؟ أجابت : كتاب الطبيعة . وحين سألت التي تليها (إليزابيث) : ما أفضل نموذج تعليمي للنساء؟ أجابت : الذي يجعلها قادرة على إدارة المنزل جيداً . وحين سألت الكبرى (ماريا) :ما أفضل وسيلة لتزجية الوقت؟ أجابت : أن تستلقي في الهواء الطلق وتُحضِّر لخلود سعيد" .

لم يستمر تجمّع الأخوات وأخيهن طويلاً إذ أرسلت الأختان الكبريان إلى المدرسة الداخلية ، ثم أرسلت شارلوت أيضا ، ليخلو الجو لوقت قصير لتقارب كبير ما بين إيميلي وأختها آن ، تصفه إيلين نوسي بأنه لا يمكن مقابلته إلا بتوأم غير متشابه . استمرَّ هذا التقارب بين الأختين مدة ثلاثة أشهر قبل أن تُرسل إيميلي إلى كاون بريدج ولم ترَ أختها إلا بعد سبعة أشهر .

لكن لم تتوقف التغييرات المؤلمة في حياة الصغيرة آن ، فقد قرر السيد برونتي ولدوافع مالية التخلي عن الأختين نانسي وسارة غارس (كانتا تعملان وتساعدان في إدارة البيت وتنشئة الصغار بعد وفاة الأم) . ولم تكن آن قد تعودت على المنزل قط من دون هاتين المخلوقتين اللطيفتين ، والتي أحبتهما حبًا جمًا . اتَّخذَ السيد برونتي بعدها من امرأة كهلة لتحلَّ محل الأختين غارس هي "تابيثا آكرويد" والتي ستلعب دورًا مهما في حياة آن لاحقا . كانت تابيثا التي ستعرف لاحقا بـ"تابي" أرملة في الخامسة والثلاثين من العمر ، تسكن في قرية هاورث ولديها أقارب فيها ، ومع نزولها في البيت الخوري فقد أخذ نمطًا جديدًا ، وبقيت تابي في المنزل بدون أن تغادره حتى وفاتها في سنة الثامنة والأربعين .

وقعت مصيبتان بعد هذا التغيير في حياة منزل الأخوات ، تمثلت الأولى في التدهور الصحي الذي عانته الأخت الكبرى "ماريا" في المدرسة الداخلية في كاون بريدج إذ أرسلت إلى المنزل في الرابع عشر من شباط/ فبراير 1825 وماتت بعد ذلك بأكثر من شهرين ، والثانية كانت في تدهور صحة الأخرى "إليزابيث" بعد أقل من شهر ، وعادت إلى المنزل لتُتوفى في الخامس عشر من يونيو/ حزيران .

يجسّد براونيل مشاعره بعد وفاة ماريا بعد سنوات في قصيدة "كارولين Caroline" يقول في مطلعها :

انحيتُ لقطفِ برعم وردة نما

على جانب النافذة يرفرف

بتأنيب من بعض الألم

سحبتُ يدي التي مُدت

فالتي أحبتها ليست هنا

من كانت بعين حمامة تراقبني

وثمة ما ينقص تجمُّلي

أن تُدمّر وردتها المفضلة

الخالة برانويل

برز الأثر الأكبر في حياة الصغيرة آن متمثلاً في الخالة إليزابيث برانويل المنتمية إلى "الميثودية" الطائفة المسيحية البروتستانتية التي نشأت على يد جون ويزلي بعقيدة "الخلاص للجميع" معاكسة بهذا الميثودية الكالفينية القائلة "الخلاص للمختار" فحسب . وكان المشكّل الرئيس والأول في معتقدها هو دين الحب جنب إلى جنب مع دين الخوف ، وألقى المعتقد الميثودي ودين خالتها ظلاله الثقيلة على حياة آن وكان المصدر الأساسي لمعاناتها . وبدت احتمالات الخلاص ، حتى تلك الاحتمالات المتفائلة ، قاتمة في الحقيقة لدى الفتاة الصغيرة ، وأنها مطالبة بالكثير عند الإثم ، وعدم قدرتها على فعل إلا القليل ،

وأنَّ قوى هائلة تجري في عكس اتجاهها . وتصف آن بنفسها تلك الحالة الذهنية التي كانت تعيشها في صغرها :

أرى في الخلف طفلة يائسة

ضعيفة ، ومليئة بمخاوف بلا سبب

تصدق بسهولة ويُسر

كل ما يتناهى إلى سمعها...

كان تأثير خالتها ، بطبيعة الحال ، عظيما في بواكير سنواتها وطفولتها اللاحقة . إذ أصبحت آن الطفلة الرقيقة الصغيرة ، والفتاة اليتيمة التي فقدت أمها ولم تتجاوز السنتين من عمرها على نحو محتَّم تحت رعاية خالتها برانويل ونالت أول الاهتمام منها . ولشخص مثل الخالة برانويل فإنه كان لزاما عليها أن تربط وبحزم ما بين روحانيتها أكثر من عقلانيتها وبين من ترعاها "آن" ، وتبدي لها اهتماما أكبر من بقية أخواتها الصغار ، لأن آن في طفولتها المبكرة وكما تتذكر شارلوت لاحقا أنها كانت مُهيأة لـ"موت مبكر" . وإذا بدا الاهتمام بالإمكانيات الدنيوية لابنة اختها فقيراً بتفاقم ، فإن خلاص روحها أصبح اطِّراديًا الغرض الرئيس في حياة السيدة الورعة .

في الوقت الذي كانت أختاها "شارلوت وإيميلي" في المدرسة الداخلية في كاون بريدج وبرانويل في مدرسة هاورث للنحو (ومن بعدها ارتحل إلى مدرسة أخرى) ، فقد كانت آن ملتزمة بالكامل في مجتمع خالتها . وقضت أيامها في غرفة خالتها غير المُهوّاة صباحًا ، والتي تبقى سيئة في الليل كذلك . لم تستطع آن تجنب النوم في غرفة خالتها في أيام نضجها

بأكملها باستثناء وقت الغياب الطويل لأختيها . حتى بعد عودة شارلوت وإيميلي من كاون بريدج لم تستطع أن قط مشاركة العائلة أوقات ما قبل النوم الدافئة ، حيث كانت شارلوت وإيميلي تتدارسان ببهجة "مسرحياتهما" ويقرأ برانويل بتلذذ تحت ضوء الشمعة في غرفته في آخر المنزل ، في حين تستلقي المسكينة آن في غرفة كبيرة متواضعة حيث ماتت أمها دون أي احتمالية من قدوم خالتها إلى فراشها وتبهجها في ظُلمتها .



إليزابيث برانويل

موهبة مبكرة

بدأت تتفتح موهبة الأخوات مبكرًا في السنوات الستّ التي تلت وفاة أختيهن ماريا وإليزابيث ، ولا سيما في تفتّق خيالهم وابتكارهم مسرحية أهل الجزيرة التي تذكر شارولت أنها دُوِّنت في عام 1827 بخطها ، وكتبت مع برانويل الكثير من إبداعات الأخوات وبرانويل في منمنمات بخط صغير جداً بالكاد يُقرأ بالعدسة المكبرة ، ويعود سبب الكتابة هذه إلى قلة الورق وقتها والرغبة بالسرية . تكتب شارلوت :

"في إحدى الليالي ، وحين تتبعُ المطرَ الثلجي البارد وضبابَ نوفمبر الهائجَ عواصفُ ثلجية ، وريح ليلية عاتية مؤكدة حلول الشتاء ، جلسنا جميعًا نحيط موقد المطبخ ساعين إلى الدفء ، بُعيد أن تشاجرنا مع تابي حول من يستأثر بضوء الشمعة وخرجت ظافرة به ، ولم

نحصل عليها . تبع الحدث مدة صمت طويلة قبل أن يكسره برانويل في الأخير قائلاً بطريقة غبية ، "لا أعلم ماذا أفعل" وكررت إيميلي وآن هذا .

تابي : لماذا لم تذهبوا إلى الفراش .

برانويل : أفضّل فعل أي شيء على هذا .

شارلوت : لماذا أنتِ متجهمة جداً الليلة تابي؟ أو لنفترض أن كل واحد فينا يملك جزيرته .

برانويل : لو أتيحَ لي الاختيار سأختار جزيرة مان .

شارلوت : وأنا جزيرة وايت .

إيميلي : وأنا أران .

آن : ويجب أن تكون جزيرتي غيورنسي .

كانت هذه الحادثة الشرارة التي أوقدت نار عبقرية الصغار الأدبية ، ولم يتوقف الأمر هنا بل ازداد بعد أن حظي برانويل على لعبة الجنود من والده والتي أزهرت معها قصص الصغار ، وكان لهذه النزعة أهمية بالغة في خلق عالم صغار برونتي التخيّلي . ابتكر الصغار "مسرحية أهل الجزيرة" والتي توزّعت السلطة فيها على الرباعي ، وضموا فيها صحفيين ومؤرخين وشعراء وكتّاب الذين سيدونون أهم الأحداث في جزيرة الرباعي المتحدة التي أسموها في الختام "جيني Genii" .

وبعدها بثلاث سنوات كتب الصغار مجلةً مكونة من 11000 كلمة ، مع مجموعة من رسومات شارلوت ، وأسموها "مجلة الرجال الشباب" . لم يستمر هذا التشارك الإبداعي ما بين الأربعة إذ أرسلت شارلوت في عام 1831 إلى المدرسة الداخلية .

تأثيرُ البريّة

ساعدت الأراضي البرية الشاسعة والمناظر الطبيعية للسهول المديدة والتلال الكثيرة في هاورث على توسيع مخيلة الصغار ، ومن بينهم بطبيعة الحال آن ، وأصبحت حياة آن وإيميلي في البرية ، بعد ذهاب شارلوت إلى المدرسة الداخلية ، مُخصِّبة بعمق في تشكيل أفكار الأختين ، ولوّنت مخيلتيهما وسرّعت في إبراز مشاعرهما بما لا يمكن لأي تأثير آخر أن يُضاهيه . فكانت الطبيعة في نظر إيميلي منتهية في ذاتها ، وفي نظر آن كانت دربًا إلى الله ، ولكليهما أضحت الطبيعة ضرورة لا بدَّ منها .

ومن شعر آن الذي نظمته عن هذه العلاقة التي ربطتها ببرية وطبيعة هاورث :

ومضينا بعيداً ذاك اليوم

نحو أرضنا المحرمة القاصية

أرض محببةٌ لأقدامنا المتمردة

والخطر والحرية كلاهما هناك!

وعن تعريف الحياة السعيدة :

أن تطوفَ على الجبال البرية

والغابات المتموجة

أو على صدر المحيط المرتفع

بأقدامٍ بلا قيود

وضمير لم يُدنَّس

وتختارَ أين تتمشى

وأين تستريح . .

وتقول :

نعرف أين تقعُ أعمق الثلوج ،

وأين تهبُّ أعتى رياح الغابة

فوق كل جبين جبل...

وتقول :

تجولي خفيف وغريب

فوق نسيم نهار الصيف

ثمة شباب جريء لا يَهاب...

التعليم

قرأت آن في مكتبة أبيها الأعمال الكلاسيكية لهومير وفرجيل وميلتون ، ووجدت في رفوف مكتبته أعمالاً لسكوت وأوسيان وعدد قليل من الشعراء الآخرين ، بالإضافة إلى كتب الطفولة مثل خرافات آيسوب ، وألف ليلة وليلة ، والطيور الإنجليزية . بالاضافة إلى قراءات العائلة الرئيسة مستمدّة من المجلات الأدبية الصادرة في وقتها ، والتي اعتاد السيد برونتي والخالة برانويل على اقتنائها بانتظام .

كان فرق السن ما بين شارلوت وأختيها وسبقها كلتاهما بالذهاب إلى المدرسة سببًا في جعلها مرشدةً إياهما إلى ما يجب أن تقرآن فنراها تنصحهما في رسالة أن يقرأوا في الشعر لكومبيل ، وساوثي ، وسكوت ، وثومسون ، وغولدسميث ، وكذلك شيكسبير ، وميلتون ، وبوب ، وبايرون . وكذلك تحثهما على قراءات مسرحيات شيكسبير الهزلية و"دون جوان" لبايرون .

لم يتوقف تعليم آن عند القراءة فقط ، ففي ورقة يوميات يعود تاريخها إلى شهر تشرين الثاني/ نوفمبر 1834 يبدو من الواضح أن آن وإيميلي بدأتا بمتابعة دروس في الموسيقى ، ولا سيما موسيقى هانديل الدينية (الموسيقى المفضلة لأخيهن برانويل) .

بعد مرور أقل من سنة وتحديداً في التاسع والعشرين من تموز/ يوليو 1835 (قبل يوم تحديدا من ميلاد إيميلي) ذهبت إيميلي وشارلوت إلى المدرسة الداخلية . هذا الذهاب الذي لم يكن مناسباً لطبيعة إيميلي الرقيقة وحبها للسكن في منزلها فلم تقوَ على مقاومة الحنين إلى المنزل ، لتسوء حالتها وتعود في منتصف تشرين الأول/ أكتوبر من ذات السنة إلا إنها عودة حملت معها خبر استبدال آن بها بتدبير من شارلوت .

هذا التغيير الآخر بعد ابتعاد إيميلي لم يكن ملائما للصغيرة آن أيضا ، فنراها تكتب عن مشاعرها في واحدة من بواكير قصائدها عن فصل من حياتها التي تغيّرت . يعود تاريخ القصيدة "أبيات السيدة غيرالدا" إلى سنة 1836 تصف فيها مشاعر الكآبة التي تلت ذهاب إيميلي ، والتي حفّزت وسواسها المألوفة بشعور الوَحدة الذي انتابها ، لكنَّ الأفق الجديد الذي يلوح أمامها ، والشرارة التي اشتعلت في هذا "الأمل العزيز" استطاعت أن تجد فيه الشجاعة لتشق طريقا بعيدا وتواجه الحياة الجديدة :

لمَ وقع لي كل هذا التغيير؟

ما أبهجني في الماضي

يملأ قلبي بالتعاسة الآن

ولن تبتسم الطبيعة مجدداً

لمَ اختفى كل الجمال

من تلّتي البلديَّة؟

يا للحسرة! تغيَّر قلبي وحده ،

والطبيعة ما زالت ثابتة

إلى متى يبقى القلب خِلْواً من الحنان!

مشرقٌ أيّاً ما يلتقيه البصر

وكل صوت نسمعه في تناغم مستمر...

العالم قُبالتي الآن

فلماذا القنوط!

لن أقضي أيامي في التفاهة

لن أتريث هنا!

ثمة ما يزال أمل عزيز

ليُسعدني طوال الطريق

يُشعلُ قلبي بشعاع ضعيف

سأغادركَ يا سكن طفولتي

فكل أفراحك قد مضت

سأغادر من خلالك إلى العالم لأطوف

بحثًا عما أستحق

سعادتي في مغادرة هذا البيت

وما من شيء يُبهج قلبي المنهك

سوى الشروع في الحياة

مدرسة رو هيد

كانت المدرسة في منطقة رو هيد **Roe Head** التي درست فيها آن ذات تغذية ممتازة ، وتدريبات معتادة ، وألعاب مُنظَّمة أحيانا في المروج البهيجة للمدرسة الداخلية (بيت) . تفوقت آن في سنتها الأولى ونالت جائزة في نهاية السنة ، وهي كتاب إسحاق وات "تنمية العقل" الذي اُقترح من الآنسة وولر التي رأت في آن شخصًا ذا عقلية جادة جدًا ، ويبدو أنها لم تدرك قط العقلية المميزة المحجوزة في الوراء والتي أخفتها الفتاة الخجولة .

كانت آن غير سعيدة من أعماقها في المدرسة لكن مثال إيميلي كان شاخصًا أمامها ومنعها من الإقرار بالهزيمة . ولم يكن تأثير هذه التعاسة مشابهًا لما حصل لأختيها فقد ارتدَّ إلى داخلها وكان عميقًا تمامًا . لم يضمن لها وجود أختها شارلوت في ذات المدرسة أي سعادة وعلى العكس تماما فقد أثبت سوء الحظ أكثر من البهجة .

استمرَّ اليأس في مرافقة آن في دراستها في رو هيد فنراها تكتب في سنتها الثانية في المدرسة في قصيدة صوتٌ من دونجيون :

مدفونةٌ أنا هنا ؛ اكتفيت من حياةٍ ؛

اكتفيت من كراهية وانتقام وصراع ؛

اكتفيت من بهجة وحب وأمل

وكلُّ اهتياج العالم فوقي-

سكنني النسيان هنا طويلاً

في عقلٍ متلهّف ويأس باهت

مكان العزلة والكآبة هذا

قد يكون دونجيوني وقبري

وتقول في أبيات أخرى :

يا إله السموات!

بإمكانني تحمل مصيري المميت بسكون

لو كان ثمة قلوب قريبة

تنزف وتجُرح لأجلي





مدرسة رو هيد

تعود آَن لقصيدة "أبيات السيدة غيرلادا" تبثُّ فيها لواعجها وحنينها إلى الماضي ويبدو أن الأبيات كُتبت في مدد متباعدة :

لم َ حين أسمع النَفَس العاصف

لريح الشتاء البرية

وهي تندفع فوق جبل أرضنا البور

يتملأ قلبي بالحزن؟

منذ زمن بعيد أحببتُ

أن أستلقي في بريّة غير مطروقة

وأسمع الزئير الأبدي

للريح التي تهبُّ مُسرعة

هي موسيقى في أذني

ولصوتها البريَّ البهي

يخفق قلبي باغتباط

وتبتهج روحي بأكملها...

لكن ما أشد اختلاف الصوت اليوم...

....

لمَ وقع لي كل هذا التغيير؟

ما أبهجني في الماضي

يملأ قلبي بالتعاسة الآن

ولن تبتسم الطبيعة مجدداً

لمَ اختفى كل الجمال

من تلّتي البلديَّة؟

يا للحسرة! تغيَّر قلبي وحده ،

والطبيعة ما زالت ثابتة...

آل إنغام

بعد أن قضت آن في مدرسة رو هيد سنتين وثلاثة أشهر وتخرجت فيها ، فقد غدت مستعدة لشغل أول وظيفة (حصلت عليها من خلال الآنسة وولر) لها مربيةً عند عائلة إنْغام **Ingham** في بلايك هال -مكان عرفته آن سلفا- .

تعد رواية أغنيس غري من المصادر الرئيسة عن حياة آن في هذه المرحلة من حياتها وعملها مربية عن أسرة إنغام ، فتكتب في مقدمة الطبعة الثانية من رواية نزيل ويلدفيل هال : "أُتهمت قصة أغنيس غري بأنها مُفرطة التلوين ، ولقد نسخت أغلب هذه الفصول من حياتي مُتوخية بدقة شديدة كل أنواع المبالغة" . لم تكشف الرواية كل شيء عن حياتها إلا إن فصولها وتشابه بعض الشخصيات في الرواية وشخصياتها من حياتها أوحت بأن ما كتبته لم يكن مجرد رواية التي قالت في بدايتها "غطيتها بغموضي الشخصي ، وهفوة السنوات ،

وثلة من الأسماء المُتخيّلة ، ولا أخاف أن أفصح وبكل صراحة بوضعي قبالة العامة ما لم أكن لأضعه قريبًا من أكثر أصدقائي حميمية" .

ونرى بعض الاختلاف في الخلفيات الاجتماعية ما بين شخصياتها الروائية والأشخاص الحقيقيين الذين عملت لديهم إلا إن الرواية في كثير من فصولها كانت منسوخة من حياة آن وسنوات خبرتها في العمل مربية .

غادرت آن المنزل في الثامن من نيسان/ أبريل عام 1839 لتشغل وظيفتها الجديدة في بلايك هال . فتكتب في رواية أغنيس غري واصفة آخر يوم قبل المغادرة :

"عندما كان الجميع مستعداً لمغادرتي في الغد ، وبعد أن وصلت آخر أضواء الليلة الأخيرة إلى المنزل ، بدا كرب مفاجئ ينتفخ في قلبي . ظهر أصدقائي في منتهى الحزن ، وتكلموا بلطفٍ جم ، حتى أني لم أصدق أني حبست عينيَّ من أن تفيضا بالدمع لكني ما زلت أتظاهر بأني لستُ بعادية . لقد تنزهتُ لآخر مرة مع ماري (ماري تُقرأ إيميلي) في البرية ، ومشيتُ في الحديقة ، وجلتُ حول المنزل ، وأطعمت معها حماماتنا للمرة الأخيرة- تلك المخلوقات الجميلة التي جعلناها تألف التقاط الطعام من أيدينا : وودَّعتها بتمسيدة على ظهورها جميعًا وهي تحتشدُ في حِضني . وقبَّلتُ برقة زوجي حمامٍ مِروحي أبيض اللون ثلجي المفضلين لدي ، وعزفت آخر نغمة على بيانو العائلة القديم ، وغنَّيتُ أغنيتي الأخيرة لبابا... عندما أفعل هذه الأشياء مجددا... قد تتغيّر الظروف..."

لم تستطع آن التكيّف مع نمط الحياة الجديدة ولا التعامل الصحيح مع أولاد وبنات عائلة إنْغام المدللين وغير المهذبين والأشقياء الذين فشلت في تهذيبهم وتعليمهم وبدا أنهم كانوا مستمتعين في إغاظتها وإزعاجها ، وتصف حالها أنها كانت مضطرة أن تطيعهم في نزهاتها لا العكس ، وتذكر السيدة إنغام لأحد أحفادها أنها وجدت ذات يوم الآنسة آن وقد ربطت

اثنين من أطفالها على سيقان الطاولة من أجل أن تدوّن كتابتها . وكما هو الحال مع أغنيس وعملها لدى عائلة بلومفيلد ، تتخلى عن عائلة إنغام عن آن وأبلغتها استغنائها عن خدماتها بعد أقل من سنة . لكن هذه التجربة أثرت آن وغيّرت من شخصيتها وجهّزتها بما يكفي للتعامل أفضل مع وظيفتها الثانية مربية فنراها تكتب في أغنيس غراي : "علمت بأن كل الآباء لن يكونوا مثل السيد والسيد بلومفيلد ، وكنتُ متأكدة أن كل الأطفال لن يكون مثل أطفالهم . ستكون العائلة القادمة مختلفة وأي تغيير لا بد أن يكون للأفضل . لقد نُضَّجت بالشدائد ، وأُرشدتُ بالخبرة ، وتُقت إلى ترميم شرفي الضائع في أعين من كان رأيهم في نظري أهم من كل العالم" .

ويلي ويتمان

يعد فصل ويلي ويتمان **Willy Weightman** واحداً من أهم فصول حياة آن والوحيد عاطفياً ، فقد حظي ويتمان المولود في سنة 1814 بما لم يحظَ به غيره ، ولم ينجح غريب غيره في كل قصة آل برونتي في اقتحام حياة العائلة المنزلية الخاصة في هاورث كما نجح ويتمان . وكان ذا التأثير الخارجي الوحيد ، إذا ما استثنينا إيلين نوسي ، الذي لم تتساهل معه الأسرة فحسب بل وكانت له الهيمنة الكاملة على كل أعضاء الأسرة ، ومن ضمنهن الخالة . وقال عنه السيد برونتي ، الذي شابهَ تقديرُه لخوريَّه جداً تقديرَ آن أكثر من شارلوت ، أن العلاقة التي جمعته به كانت أشبه بعلاقة أب وابنه . ولقد أحب الجميع ويتمان في مدة وجيزة . وحسبما تذكر شارلوت فإن ويتمان حين جاء أول مرة إلى هاورث فقد كان "وحيداً ونوعاً ما سوداوي" وخامرتها "سعادة عظيمة من أجل إبهاجه والترويح عنه" .

ربطت علاقة طيبة وقوية ويتمان مع كل أفراد الأسرة ومع نوسي ، ووقعت آن في غرامه من النظرة الأولى كما يُرجَّح ، وفي قصيدتها أدناه "تهنئة ذاتية" المكتوبة في الأول من كانون الثاني/ يناير عام 1840 التي أشبه ما تكون بإضاءة كاشفة عن حبها . وربما قد لمحته منذ أول وصول له إلى هاورث في آب/ أغسطس 1839 ، إلا إن كل تلك المدة كانت في بلايك هال ولم تعد إلا بعد رفضها قبل أعياد الميلاد . وبحلول السنة الجديدة لم تكن واقعة في حبه فحسب بل وعلى وعي تام بحبها له . تقول في قصيدتها "تهنئة ذاتية" :

ثمة عديد صور شبابية

تعتلي الوجه المتقلب

هي من أعمال الروح

قد يقتفيها الناظر

العين المتكلمة ، والشفاه المتحركة ،

والوجنة المتوردة ،

والابتسامة ، والحاجب الغامض ،

كل مشاعره المختلفة تتحدث

لكن حمداً لله!

قد تتطَّلع لساعاتٍ عليَّ

ولا تعرف أبداً تغييرات روحي السرية

من البهجة إلى عقل الشقاء المتوقد

البارحة ، ونحن حول النار جلوس

سمعنا خطوات قادمة

لشخص معروف جداً عندي

ما من ارتعاش في صوتي

ولا حُمرة تعتلي خدَّي

ولا تألق أمل شهواني في عينيَّ

أو فرح من أجل الحديث

لكن يا لروحي التي تشتعل داخلي

وفؤادي النابض بقوة وسرعة

لم يقترب -ورحل بعيدا-

وبرحيله بهجتي مضت

مع هذا لم تدرك رِفقتي شيئا

وبقي صوتي ذاته

رأوا ابتسامتي في الأخير تعتلي وجهي

ما من أمارات للحزن

عرفوا قليلاً أفكاري المخبَّأة

ولن يعرفوا أبداً كرب قلبي المؤلم

ومرارة الشقاء المُحرق

رسمت آن لويتمان صورةً محببة في شخصية السيد ويستون في روايتها أغنيس غري مشددة على الجدارة الصامتة لطبيعته الخيرية العميقة ، وعلى الرغم من أن هذه الصورة رُسمت من قبل عين مُحبَّة فإنها تحوي في الأقل جزءاً من الحقيقة كما أكدت شارلوت بنفسها في مناسبة هذا ، وهي التي وصفته بعد مدة من معرفته بأنه "متقلب" و"تافه" و"غير ديني" وأنه "سيكون مسرورا بملاحقة كل امرأة تحت سن الثلاثين تراها عيناه ويقع في غرامها بتهور" .

لم تتطور علاقة الاثنين ، والتي بدت أنها حبٌّ غير متبادل . وأثناء عمل آن في وظيفتها الثانية عند أسرة روبنسون وصلها خبر وفاة ويتمان بعد معاناة مع المرض مدة أسبوعين ، قاضيًا نحبه وهو بسن الثامنة والعشرين فحسب . لم تظهر أي كلمة من آن في قصيدة أو رسالة معبرة عن حزنها إلا بعد مرور بضع سنوات من وفاته ، بعد أن تمكنت من إيجاد صوتها ومواجهة أساها والتعبير عنه ، وجاء في أصدق شعر نظمته على الإطلاق محولةً خسارتها إلى ربح ولتنتزع من حزنها الأعمى الإيمانَ لترى ، وتحظى بالشجاعة لتتحمل .

أودِّعكَ ولا أودِّع أعزَّ مشاعري تجاهك

ستبقى قاطنةً داخل قلبي

مبهجةً إياي وفيها سلواي . . .

ستمر السنوات لكن لن يتلاشى حبها ولا إيمانها ، وستتذكره في خلوات الليالي :

مُسجًى ببرد في القبر لسنوات

الهيئة التي كانت سعادتي رؤيتها

بمقدور الأحلام وحدها جلب-

أعز الأحباب إليَّ

ثورب غرين

بعد تجربتها الفاشلة مع أسرة إنغام ، وسعيها في ترميم ما خُرِّب في وظيفتها السابقة ، فقد نالت وظيفة مربية عند أسرة إدموند روبنسون وما سيُعرف باسم السيد موراي في رواية أغنيس غري . كانت الأسرة -سكنت في ثورب غرين هال **Thorp Green Hall** التي تبعد سبعين ميلا عن هاورث- مكونة من الأب والأم وثلاث بنات هن ليديا بسن الخامسة عشرة ونصف وقت وصول آن ، وإليزابيث في الرابعة عشرة ، وماري قرابة إحدى عشرة ، وولد هو إدموند بسن التاسعة . بثَّت سن هؤلاء الفارقة عن سن أطفال أسرة إنغام السابقين أملاً عند آن وتكتب في أغنيس غري : "يجب أن أكافح لأبقى في وظيفتي بغض النظر عما ستكون عليه ، لأجل كل من شرفي بين أصدقائي والخدمات الوثيقة التي قد أقدمها إليهم ببقائي هناك" .

قضت آن عند أسرة روبنسون خمس سنوات حافلةً مكونة علاقة وطيدة مع بنات روبنسون استمرت حتى سنوات لاحقة من مغادرتها العمل في منتصف صيف عام 1845 بقرار مفاجئ تُعزى الكثير من أسبابه إلى أخيها برانويل ، الذي استُعين به ليكون مرشداً للابن



برانويل

إدموند ما بين 1843-1845 . فشل برانويل في أربع مهن عمل بها : رسام ، ومؤلف ، ومعلم ، وكاتب . والمهنة الوحيدة التي كانت مناسبة له هي رسام بورتريه إلا إنه أهملها كما البقية ، وبدا أن لا عمل مناسبًا له ، على الرغم من أن غروره انحدر به إلى مهنة كاتب رسائل . وبعد التخلي عنه في عمل داخل محطة قطار عاد إلى المنزل في عام 1842 كله خزيٌ ورجل بائس من أعماقه . لذا فقد كانت الوظيفة الجديدة التي استطاعت آن أن تؤمنها له بادرة أمل جديد إلا أنها كانت على العكس تمامًا نذيرَ شؤم للأخ التعيس الذي وقع في غرام مع السيدة روبنسون التي وُصفت بأنها في منتهى الجمال ، وكان برانويل يُمني نفسه بعد أن وقع في عشقها بالزواج بها بعد وفاة زوجها ، وكانت له لقاءات معها ، الأمر الذي لم يكن يُرضي آن وينافي أخلاقياتها ولربما شعرت أنها قد تكون المسؤولة عن أي فضيحة أو مصيبة يفعلها أخوها الذي قاده هذا العشق المحموم إلى التدهور الصحي والإدمان على الأفيون واستدانة الكثير من المال ، وتفاقم وصع صحته سوءا بعد تبدد أوهامه ، وتوصية السيد روبنسون قبيل وفاته بعد أن عرف بولع برانويل بزوجته بمنع زواجه بها ، وهو الذي كان ذا مكانة في حياته ، وبدت زوجته هي الأخرى أنها في نزوة مع برانويل لا علاقة نابعة من مشاعر صادقة ، وانتهى المطاف ببرانويل ميتًا بسبب هذا الحب الفاشل وما ترتبت عليه من مصائب أثقلت كاهله وصحته المتعبة .

بعد فشل شارلوت وإيميلي في تنفيذ الفكرة التي طُرحت في إنشاء مدرسة داخلية خاصة بالأخوات ، وتبعها الذهاب إلى بروكسيل للدراسة وزيادة مؤهلاتهن التعليمية لأجل وضع المدرسة في مقام متقدم نظرة لكثرة المدارس المنافسة ، ثم العودة بسبب وفاة الخالة برانويل ؛ تلاشت هذه الفكرة ووئِدت قبل أن يشرعن بتنفيذها . نظمت الأخوات الثلاث ومنذ صباهن الشعر إلا إن الأمر كان شخصيًا وسريًا . ابتدأت أولى خطوات الكشف عن هذه الممارسة الكتابية بعد أن عثرت شارلوت على أشعار إيميلي ، التي كتبت معظمها وأهمها في سنوات 1841 ، و1843–1845 ، في الحادثة التي تصفها شارلوت : "في أحد أيام خريف 1845 وقعت بالمصادفة على مجلد أشعار أختي إيميلي بخط يدها . وبالطبع لم أكن متفاجئة وعارفةً بأنها كانت قادرة على نظم الشعر : تفحصتها جيدا ، وتملكني شيء ما أكثر من الدهشة– إيمان عميق بأن ما كُتب كان أكثر من مجرد إراقة شائعة ولا بشعر يشبه ما تكتبه النساء عموما . رأيته شعرًا مكثفًا وموجزًا ، وقويًا وحقيقيًا . وكان له وقع في أذني بموسيقى جامحة مميزة ، وسوداوية ، ورفيعة" . وبعد أن كاشفت شارلوت إيميلي بالأمر وناصحتها بنشره ثم كشفت آن عن نظمها الشعر أيضا ؛ اتفقن على نشر شعرهن في ديوان مشترك . شاركت شارلوت بتسع عشرة قصيدة ، وكل من إيميلي وآن بإحدى وعشرين قصيدة . راسلت شارلوت عدة ناشرين ، وحصل الاتفاق مع **Messrs Aylott & Jones** ، فأرسلن إليهما المخطوطة وكلفهم النشر من حسابهن الشخصي مبلغ 10 .31 جنيهًا . نشر الديوان في بدايات شهر أيار/ مايو 1846 ، بأسماء مستعارة هي (أكتون بيل "آن" ، وكُورير "شارلوت" ، وإيليس

"إيميلي") . كان الديوان أنيقًا ، ومكونًا من 165 صفحة بطبعة واضحة وورق جيد ، ومغلّفًا بقماش أخضر مدهام .

أما الظهور الثاني لأكتون بيل وإيليس فقد كان مع الناشر **Newby** الذي أرسلت إليه الأخوات ثلاثة أعمال لهن وهي : رواية أغنيس غري (آن "أكتون بيل") ، ورواية مرتفعات وذرينغ (إيميلي "إيليس") ، ورواية الأستاذ (شارلوت "كُورير") . قُبِلَ العملان الأولان ورفض عمل شارلوت من قبل **N e w b y** . سعت شارلوت إلى نشر عملها لدى شركة نشر**Smith, Elder, and Co** التي رفضت الرواية واقترحت لو أن لدى "كُورير" عملاً آخر لينشرونه في ثلاثة مجلدات ، فأرسلت إليهم شارلوت مخطوطة رواية "جاين إير" التي نُشرت في غضون ثمانية أسابيع في عام 1847 ووصفت في مجلة ويستمنستر ريفيو بأنها رواية الموسم . كل هذا ولم ينشر **Newby** روايتي آن وإيميلي ، اللتين نشرتا بعدها في ثلاثة مجلدات (مجلدان لرواية إيميلي الوحيدة ، ومجلد لرواية آن) . تصف شارلوت رواية آن بأنه "مرآة عقل الكاتبة" وتقول أيضا إنها "رواية التي اعتمدت فيها آن على خبرتها في العمل مربيةً" . تدور الرواية حول أغنيس غري (آن) التي تعمل مربية لدى أسرتي إنغام وموراي ، وهي رواية تتشابه كثيراً مع حياة آن الشخصية وتتقاطع معها ، منقسمة في بنيتها إلى نصفين : سيرة ذاتية ، وأحداث متخيلة* .

*** سيرة روائية تجمع ما بين الحقائق والخيال في جسد واحد.**

نزيلة ويلدفيل هال

مضت سنتان بالتمام بين إكمال رواية أغنيس غري وإكمال رواية ويلدفيل هال ، وأربع سنوات ما بين بداية كتابة الرواية الأولى وإنهاء الثانية ، وبالكاد يمكن التمييز ما بين الروايتين لتطور مستوى آن الكبير والفارق في الثانية . ويُعتقد على مستوى عام أن الرواية لم تكن لتكتمل بدون برانويل (اعتمدت كثيرا من أحداث الرواية وشخصياتها على أخيها وحياته في ثورب غرين) . ولا بد لهذا الرأي أن يُعدَّل بأن تُضم له خبرة آن التي اكتسبتها بإقامتها هناك بغض النظر عن برانويل ، وبمراسلات أسرة روبنسون إلى محل سكناها في هاورث . لم تكن رواية نزيلة ويلدفيل هال مجرد دراسة عن شخصية فاسقة ، بل كانت تقديمًا لمجتمع فاسق . لا يمكن تعريف شخصيات ويلدفيل هال بأنها تصوير لشخص محدد أو مجموعة أشخاص عرفتهم آن ، لكن -وبوضوح- لأصولهم التي كانوا أبعد من أن يبحثوا فيها . إن عالم غراسدايل مانور هو في الأساس البيئة الاجتماعية لثورب غرين هال .

أرسلت آن مخطوطة روايتها إلى الناشر **N e w b y** لا إلى ناشري شارلوت كما كانت تتوقع الأخيرة . تصدرت الرواية بعد نشرها قوائم المبيعات ، وحدث لبس وشكوك حول الهُوية الحقيقة لأكتون بيل وكُورير اللتين ظُن أنهما شخصٌ واحد ولم تحل القضية إلا بسفر آن وشارلوت إلى لندن في رحلة ماتعة ومثيرة قصَّتها شارلوت في رسائلها وانتهت بكشف هُوية الكاتبتين الحقيقية .

شهدت السنوات الأخيرة من حياة آن مصائب متعددة ابتداءً من إعتام عيني والدها ، ثم تدهور صحة أخيها النفسية والجسدية ووفاته ثم تدهور حالة إيميلي الصحية ووفاتها وهي سنوات كانت كارتشاف كأس عذاب وشقاء على كل من آن و شارلوت وأبيهما .

عاشت آن بعد تركها العمل عند أسرة روبنسون في منزلها هاورث وبعد نشر أعمالها مع أخواتها فقد تمكنَّ من العيش في بحبوحة دون الحاجة إلى العمل ، ثم بدأ التدهور الصحي يضرب جسد آن وروحها ولا سيما بعد وفاة أخيها وأختها ، وكانت سنة 1849 التي شهدت الانحدار الكبير في صحتها حتى وافتها المنية . كتبت آن في هذه السنة آخر قصائدها التي ابتدأتها في السابع من كانون الثاني/ يناير وأنهتها في الثامن والعشرين من ذات الشهر . تقدم لنا هذه القصيدة حالة آن العقلية بصدق في أعظم أزمات حياتها . أُخبرت آن أنها كانت على شفا حفرة من الموت ، ولم يكمن الموت يخيفها بل الشعور الساحق بأنها فشلت في إتمام أي شيء ذي قيمة خلال حياتها- هو ما كان غالبًا عليها في آخر أيامها . ترثي القصيدة الآمال غير المحققة بأسلوب لم يسبق لها من قبل التعبير به بمثله سواءً في وضوحه أو إثارته للعاطفة قط .

ظلامٌ مُفزعٌ يقتربُ
من عقلي الحائرِ
دعني أُعاني ولا آثمُ
وأُعذَّبُ بعد الاستسلامِ

رغمَ عالمِ الضبابِ الأعمى
ما يزالُ يتركني أنظرُ إليه

ويَمنحني الشجاعةَ لأقاومَ-

الشيطانَ حتى يهربَ

منهكةٌ أنا- امنحني القوةَ

ولا تتركني أغيبُ عن ذاتي

قُلْ بأنك في النهاية سلواي

واَشفقْ على شكواي

توسلتُ لخدمة قلبكَ وجسدكَ

للتضحية من أجلكَ

فكلي لكَ ولم أبخلْ بشيء عليكَ

تمنيتُ وسط الشجعان والأقوياء

أن تكمنَ مهمتي

وأكدحَ بين الحشدِ الساعي

بغاية ساميةٍ ورفيعة

لكنكَ جعلتها في مكان آخر

في مكانٍ آخرَ وبأفضل ترتيب

قُلتها بقلبي النازف

حين ألمَّ بيَّ أولُ كربٍ

لقد سلبتَ بهجتي
وأملَ حياتي
ودعوتني لأراقبَ الليلةَ المؤلمة
وأنتظرَ اليومَ الكئيبَ

البهجة والأمل كانا لكَ
أباركُ إقراضهما إياكَ
منحتُهما وهما لي
وأملكُ الشكر الجزيل

أيجب أن أشارك بفرحٍ البركاتِ
ولا أتحمل خسارتها
أم أتمنى ارتداء تاج الشهيد
وأُسمَّرَ على الصليب؟

لن أخسرَ الساعات المُنهكة هذه ،
وأيام التعاسة المريرة هذه ،
وليالي الظلام هذه ، والخبز الكئيب

إذا استطعت تهييء قلبي عليها!

ضعيفة ومُتعبة رغم استلقائي
مُحطمة بالأسى ، ومرتديةً الألم
قد أرفع عينيَّ إلى السماء
بكفاح ومشقة ولا أجني شيئًا ؛

ذاك الصراع الداخلي مع الخطايا
ذاك الانتظار الدائم للمعاناة
ليضربَ أول الكائنات حيثما تكون
بكلِّ مرض يُدمرها

ذاك الكدح السري لأجل التحمل
بصبر متواضع في كلِّ مصيبة
ولملمةِ الجَلَد من الألم
والأملِ والقداسةِ من الشقاء
لذا دعني أخدمُكَ بكل قلبي
بغض النظر عن قدري المكتوب
فيما لو كنتُ سأمضي مبكرًا
أو أنتظر لبرهة مجددًا

إذا كنت ستُعيدني إلى الحياة

فأكثر تواضعًا يجب أن أكون

وأكثر حكمة ، وأكثر قوة لأجل الصراع ،

وأكثر ملائمة للانحناء إليكَ

الموتُ واقفٌ عند البوابة

ويجب أن أفي بوعدي

بكل قوة ولا يهم ما مصيري المستقبلي

لذا دعني أخدمكَ الآن

**

ما اختلف -الاختلاف كله- بين حالة آن الصحية وحالة إيميلي أن آن أُعطيتْ أفضل علاج متوفر في وقتها ، وحاولت هي بنفسها أفضل ما استطاعت عليه . تقول شارلوت "ثمة بعض العزاء اليسير في التفكير أننا فعلنا أفضل ما يمكننا فعله . ولا يوجد عذاب قسري كالذي شعرنا به مع إيميلي . ولن يكون محكومًا علينا أن نشعرَ بذاك العذاب مجددًا . لقد كان فظيعا" . ولم يبدُ على آن أنها كانت تفكر الموت قط وأنها تفكر بأختها عوضًا عنه فتقول في رسالة إلى نوسي : " . . . لا يُرعبني الموت : وإذا اعتقدتُ بحتميته فإني أفكر أن بمقدوري تهييء نفسي لكل الاحتمالات تماما ، على أمل ، يا عزيزتي نوسي ، أن تمنحي رفقتك قدر ما

تستطيعين لشارلوت وأن تكوني أختًا لها بدلاً مني . وأتمنى من الله أن يؤخرني لا لأجل بابا وشارلوت فحسب ، ولكنني أتوق إلى فعل بعض الأمور الطيبة في هذا العالم قبل مغادرته..."

تباينت صحة آن في آخر الشهور ما بين تحسُّن وانتكاس ، ارتحلت آن عندما شعرت بنفسها ذات صحة جيدة رفقة شارلوت ونوسي في آخر أيام حياتها إلى سكاربرا ، المدينة الساحلية المطلَّة على البحر ، التي أحبتها آن وزارتها قبل ذلك أكثر من مرة ، المدينة التي أجابت آن عن سؤالها ماذا ترجو- أجابت أنها ترجو الموت هنا .

سكنت آن رفقة شارلوت ونوسي في منزل قريب على البحر ، حيث أشرف اقترابها من الموت على نهايته ، وزارها الطبيب أكثر مرة ، ولم يكن ثمة علاج لها سوى ما يخفف آلامها ويهيئها لموت مريح . تقعد آن فوق كرسي قريب على النافذة في مواجهة البحر ولسان حالها يردد أبياتها :

ثمة راحة وراء القبر

راحة دائمة من الألم والخطيئة...

أرني الراحة- لا أسألك أكثر

أبعد عني هذه الشكوك المُبهمة ؛

ودعْني أرى الشاطئ المُشرق

كيفما يكون بعيداً!

كيفما يكون هذا البحر المتموج عريضا

كيفما يكون الممر البري إليه

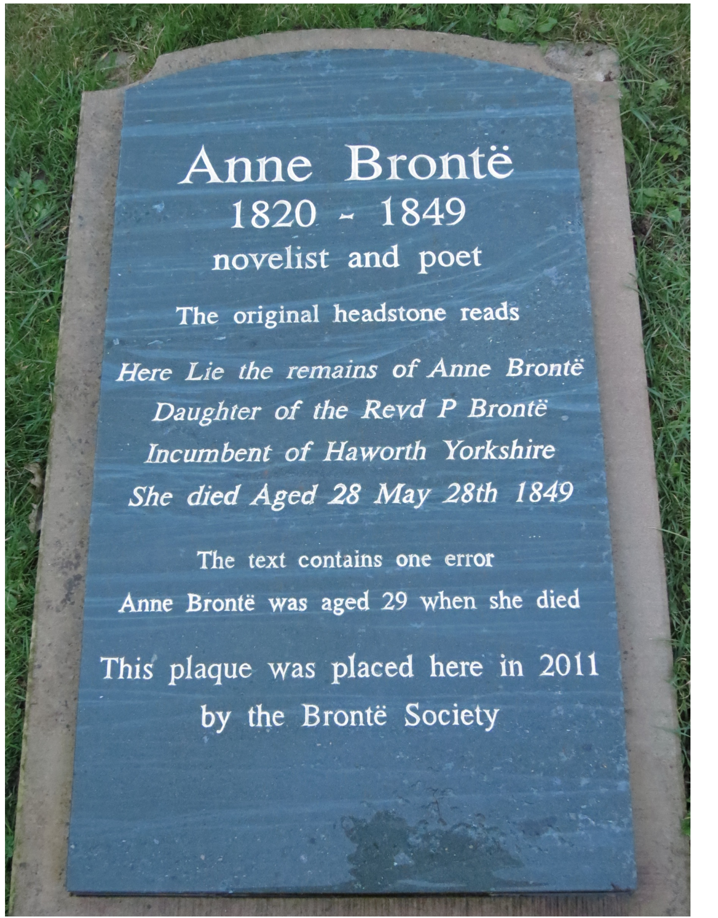
كيفما يكون سُعالي عاصفةً هوجاء

قد يُوصلوني إلى ملاذ آمن

قد أطأه بقدمي وأتمشى فيه

مع أولئك الذي أحببتهم وخسرتهم...

تُوفيت آَن في سكاربرا في الثامن والعشرين من شهر أيّار/ مايو 1849 ، وقد كُتبَ بسبب خطأ نوسي على شاهد قبرها أن عمرها ثمانية وعشرين عامًا ، في حين أنها كانت في التاسعة والعشرين . دُفنت آَن في ساحة كنيسة القديسة ماري عند حافة القلعة في المكان الذي قد تكون آَن مشت فوقه في طريقها إلى الكنيسة .





قبر آَن

الحركة التصويريّة* الشعريّة The imagism movement وأبـــرز أعلامــــها

إعداد وترجمة : مؤمن الوزان

في محطة ميترو

هذه الوجوه الشبحية في الزِّحام ؛ تويجات فوق غصنٍ أسودَ نديٍّ

- عزرا باوند

وُلدتْ الحركة التصويريّة في إنجلترا وأمريكا في بداية القرن العشرين ، بكونها ردة فعلٍ ضد الرومانطيقية والشعر الفيكتوري . تُشدد التصويرية على السهولة ، ووضوح التعبير ، والدقة من خلال استخدام الصور المرئية الفائقة الدلالة .

على الرغم من أن عزرا باوند يُعد مؤسسَ التصويرية فإن جذور الحركة فكريًا تطورت بادئ الأمر مع الفيلسوف والشاعر الإنجليزي ت . ي . هيوم ، الذي تحدث -بالتحديد في بداية سنة 1908- عن تأسيس الشعر على العرض ذي الدقة المطلقة لموضوعه بدون أي حشو زائد . كتب هيوم في مقالته "الرومانسية والكلاسيكية" : "الصور في الشعر ذات المرأى الصارم المتماسك ليست مجرد زخرفة بل هي لب جوهره" .

تبنَّى عزرا أفكار هيوم عن الشعر في حركته التصويريّة ، التي انطلقت بجدية في عام 1912 ،

---

* الصُوريّة

حين أضاف عزرا العبارة لأول مرة إلى المعجم الأدبي خلال لقائه مع هيلدا دوليتل . اقترح عزرا بعد أن قرأ قصيدة هيلدا "هرمز الدروب **Hermes of the ways**" بعض التصويبات ووقَّع القصيدة باسم "هـ . د . التصويريّة (صفة نسبة إلى التصوير)" قبل أن يرسل القصيدة في تشرين الأول/ أكتوبر من ذات السنة إلى مجلة شعر . بعدها بشهر استخدم عزرا بنفسه عبارة "التصويريّ" حين نشر أعمال هيوم الشعرية الكاملة .

هدف تيار الحداثة والتصويرية إلى أن تحلَّ التفاصيل الصارمة بدلاً من الأفكار التجريدية ، والتوسع أكثر بهذه التفاصيل من خلال استخدام التشكيليّة . ابتعدت قصائد الشعر الحر والمثالية في قُصرها -كانت بشائر الإيجاز فيها واضحة ، وذات صورة مُركَّزة لقصائد الشعراء الإغريق الغنائيين القدامى وشعراء الهايكو اليابانيين- عن أوزان الشعر المعروفة والتأملات الأخلاقية ، مُخضعَةً كل شيء إلى ما أسماه هيوم يوما بـ "الصورة الصلبة الجافة" .

أما تعريف باوند للصورة فقد كان "تلك التي تعرض مُركَّبًا ذكيًا وذا عاطفة مُلتقطة في لحظة من الوقت . إنَّ العرض لهذا "المُركَّب" على نحو فوري يمنحنا إحساسَ التحرّر المُفاجئ ، إحساسَ الحرية من الحدود الزمانية والمكانية ، إحساسَ النمو الطارئ- هذه الأحاسيس التي نَخبرُها في أعظم الأعمال الفنية" .

نشر باوند في آذار/ مارس 1913 مقالا بعنوان "**A Few Don'ts by an Imagiste**" مُعرِّفًا فيه منطلقات الفكرية للشعر التصويرية مقتبسًا إياها من قصائد الشاعر التصويري ف . س . فلينت :

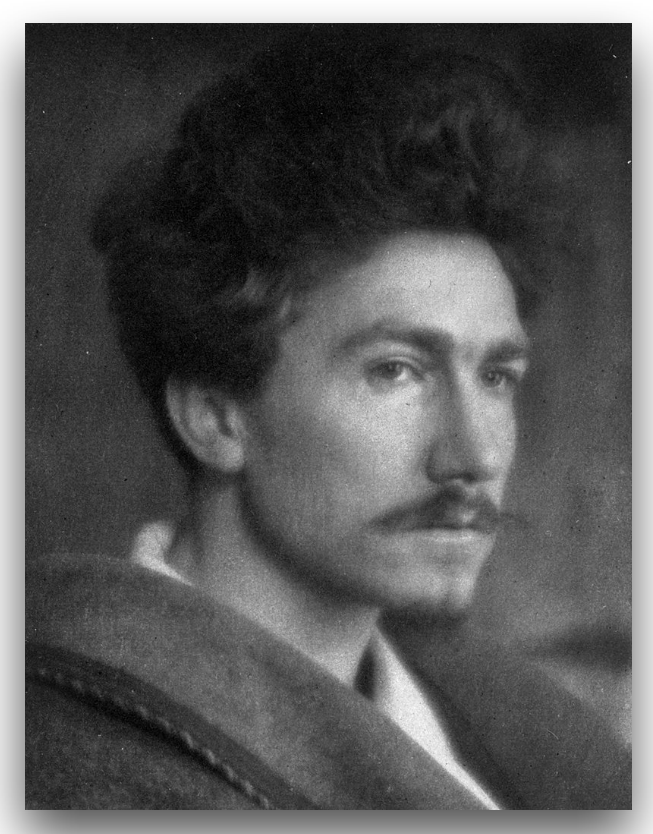
1- المعالجة الفورية لـ "الشيء" فيما لو كان موضوعيًا أو غير موضوعي .

2- عدم استخدام أيّ كلمة لا تساهم في العرض بتاتا .

3- تتألف قافية القصيدة بتتابعيّة العبارة الموسيقية لا تتابعية الإيقاع .

وفي عام 1914 ، صدرت مختارات شعرية "Des Imagistes" من تجميع وتحرير عزرا ، ضمّت أعمال كلا من وليام كارلوس وليامز ، وريتشارد ألدينغتون ، وجيمس جويس ، وهيلدا دوليتل ، وآخرين . لكن الأجواء داخل المجموعة عصفت بها ريح الخلافات في ربيع السنة نفسها بخصوص قيادة المجموعة والسيطرة عليها . انتقدت الشاعرة آمي لوويل Amy Lowell عزرا بشأن ما اعتقدته بشأن وجهة نظره الشعرية القاصرة جدا ، ومتوليَّةً قيادة الحركة ما بين سني 1915-1917 . نشرت ثلاثة مختارات شعرية ، وسُمِّيت جميعا Some Imagist Poets . انفصل لاحقا عزرا عن الحركة وسخر منها بتسميتها "Amygyism (نسبة التصويرية إلى آمي)" ، وانتقل عزرا بتصويريته إلى فلسفة جديدة ، ألا وهي "الدوَّاميَّة" مدَّعيا بأن "الصورة ليست فكرة بل عقدة أو كتلة... دوَّامة" . بدأت لويل في عام 1917 بإبعاد نفسها عن الحركة التي اندمجت منطلقاتها الفكرية التصويرية في رحاب الحركة الحداثية الواسعة ، واستمرَّت بتأثيرها في الشعراء عبر القرن العشرين .

عزرا باوند (1885–1972)



ولد عزرا لوميس باوند في الثلاثين من تشرين الأول/ أكتوبر في بلدة تعدين في منطقة هايلي ، أيداهو ، حيث عمل والده هيكتور في مكتب أراضٍ فيدرالي ، أما أمه إيزابيل فقد كانت غير سعيدة بالسكن في بلدة صغيرة فانتقلت العائلة إلى وينكوت ، شمالي فيلادلفيا حيث التحق الصبي عزرا بالعديد من المدارس قبل أن يُرسل إلى أكاديمية تشيلتينهام العسكرية في عام 1897 . تحوّل بعدها إلى المدرسة الثانوية العامة ونال مقعدا في جامعة بنسلفانيا في عام 1901 .

كوّن باوند مع هيلدا دوليتل في الجامعة أول علاقة غرامية رومانسية جادة ثم خطبها لاحقا ، والتقى بصديق حياته الشاعر وليام كارلوس ولــــــــــــيامز . انتقل بعدها إلى نيويورك لإكمال دراسته وتخرج في جامعة هاميلتون في عام 1905 ، وعاد إلى جامعة بنسلفانيا لدراسة الدكتوراة في شعر التروبادور .

سافر عزرا -بعد أن فسخ خطوبته من هيلدا- إلى مدينة البندقية ، حيث نشره بنفسه أول ديوان قصائد "شموع مطفأة **A Lume Spento**" . انتقل بعد إلى لندن وهو مفلس حرفيًا آخذًا معه نسخًا من ديوانه معه . التقى هناك بعدة أشخاص من ضمنهم الروائية أوليفيا شيكسبير التي قدَّمته إلى كتّاب آخرين مثل الشاعر وليام ييتس . بدأ عزرا بعدها بتودد طويل مع ابنة أوليفيا دوروثي ، الرسامة الشابة ، الذي تُوِّج بالزواج في عام 1914 .

في عصر إيجاد الابتكار الفني ، كان عزرا متحمساً لتطوير أسلوب شعري "حداثي" جديد . وتعاون بنفسه مع "مدرسة الصور" -تمحورت حول فكرة إن الصورة هي المبدأ المُنظِم للشعر ، بشاعرها الطليعي والفيلسوف ت . ي . هيوم . استمدَّ عزرا إلهاماً مستفيضا من أصدقائه الفنانين ، من بينهم الرسام ويندام لويس والنحّات هنري غادر-بريسكا ، الذين طوروا أسلوب ما بعد التكعيبية الهندسي وما أسماه عزرا بـ"الدوّاميَّة" .

وصلت هيلدا دوليتل إلى لندن في عام 1911 وأثَّرت في تغيير اتجاه عزرا الشعري . وعلى الرغم من فسخ خطوبتهما فقد بقيا مقرَّبين ، وأسسا مع الشاعر ريتشارد ألدينغتون (زوج هيلدا لاحقًا) حركة شعرية سُميَّت بالتصويرية ، والتي شددت على الوضوح الكبير في التعبير بإيجاز في قصائد من الشعر الحر .

ضاق عزرا ذرعًا بالمجموعة واعتقد أنها لم تكن تمضي قدما بما فيه الكفاية في حداثيتها . وأصبح بعدها مهتماً بالشعر الشرقي ، ولا سيما استخدامه المكثّف للغة متخففة من الكلمات الزائدة وتضمينه المجازي المدهش . بدأ في إثرها على ترجمة قصائد صينية في عام 1913 ، وأدرك أن هذا هو الأسلوب المطلوب منه تبنّيه في شعره حيث : الإيجاز والمباشرة والحركية .

حقق عزرا بعض النجاحات التجارية بمجموعتيه الشعريتين "شخصان (1909)" ، و"الردود الخاطفة 1912) **Ripostes** " ، واستهل في عام 1915 مشروعاً رئيساً جديداً- ملحمة شعرية مُتحدِّية ومعقدة ، والتي ستُصبح لاحقا **The Cantos** . انتقل عزرا ودوروثي إلى باريس في عام 1921 . استمرَّ بعمله على **The Cantos** ، وكسب سمعته محرراً ، وناقدا مساهما في التعليق على قصيدة إليوت "الأرض اليباب" وقصص صديقه إرنست

هيمنغواي . وفي باريس ، ابتدأ عزرا علاقة غرامية مع عازفة الكمان أولغا رودج- استمرت حتى آخر حياته .

انتقل عزرا إلى إيطاليا بعد مدة وجيزة من تسنم بنيتو موسوليني والحزب الفاشي زمام السلطة . كان عزرا محبّاً عظيماً للقائد **The Duce** ، وأصبح ناشطا سياسيا بتزايد خلال عقد ثلاثينات القرن الماضي ونتيجة لذلك فقد عاد إلى أمريكا في عام 1939 لحث الحكومة على عدم التدخل في الصراع الذي يُوشك أن ينشب . لم يكتفِ عزرا عند هذا الحد فقد أصبح داعما لنازية هتلر في الحرب العالمية الثانية وبثّ أراءه الفاشية والمعادية للسامية للعالم عبر "إذاعة روما" .

كانت سمعته وبسبب آرائه الفاشية العلنية في خطر ، والرأي كان وما زال منقسما إلى أي قدر يمكن تمجيده بصفته شاعراً . تُوفي عزرا بعد يوم من ذكرى ميلاده السابعة والثمانين حين كان مع أولغا في مدينة البندقية .

من شعره :

بحر الزجاج

تطلَّعتُ ورأيتُ بحراً
شُيِّدَ سقفه من أقواس قزح

وفي وسط أرجائه
التقى عاشقان وغادرا

ثم امتلأت السماء بوجوه
ومن خلفها بهاء ذهبي

العودة

(كُتبت هذه القصيدة في عام 1913 ، ونشرت في عام 1917 في مختارات شعرية . تتكون القصيدة من خمس مقطوعات بواحد وعشرين سطرا شعريا (بلغتها الأصلية) . تحكي القصيدة عن عودة الآلهة ، لكنها عودة آلهة في خريف عمرها خائرة القوى وشاحبة الوجوه ونحيلة الأجساد ومترددة الخطوات ، وترافقها كلابها الفضية . يستخدم عزرا هذه القصيدة لتعبر عن طبيعة القوى وخوارها بمرور الوقت حتى وإن كانت تبدو منيعة في مرحلة ما ، وقد تكون أيضا رمزية إلى نهاية آلهة الديانتين المسيحية واليهودية اللتين كان لعزرا موقفًا مضاداً منهما . **Poem Analysis**) .

انظر ، إنهم يعودون

آه ، انظر إلى الحركات المترددة ،

والأقدام البطيئة ،

والهُنّة في الخبب والارتعاش القَلِق

انظر ، إنهم يعودون

واحدا تلو آخر بخوفٍ

مثل نصفِ مُستيقظ ؛

كالثلج لا بد أن يهطل بتذبذب

ويهفهف في الريح

بنصف دورة إلى الوراء ؛

كانت هذه "المُجنَّحةُ بالرهبة" مُحرَّمةً

آَلهة الأقدام المُجنَّحة

تتقفى برفقتها الكلاب الفضية

أثر الهواء!

احترزي! احترزي!

كانت هذه السرعة للانقضاض

هذه الحماسة في التشمم

كانت هذه أرواح الدم

يرخون القِيادِ لها* ببطء

رجال القِيادِ الشاحبون

---

*أي الكلاب .

هيلدا دوليتل (1886-1961)



ولدت هيلدا دوليتل الملقَّبة بـ "التصويرية المثاليّة" في بيثليهم **Bethlehem** - بنسلفانيا في العاشر من أيلول/ سبتمبر عام 1886 . انضمت إلى كلية برين ماير وكانت زميلة لـ ماريانا مورو (شاعرة أمريكية) ، والتحقت بعدها بجامعة بنسلفانيا حيث تعرَّفت على عزرا باوند وأصبحت خليلته وللشاعر الآخر وليام كارلوس وليامز .

ارتحلت إلى أوروبا في عام 1911 بنيِّة قضاء الصيف هناك ، لكنها بقيت بعيدة عن الوطن لآخر حياتها . تنامت أهمية هيلدا وباوند خلال هذه الأوقات سريعا وأصبحا رائدي حركة التصويرية الشعـــــرية رفقة الشاعر ت . ي . هيوم **Hulme** ، وف . س . فلنت ، وريتشارد ألدينغتون ، وآخرين . نالت بعضاً من بواكير قصائدها الاعتراف حين نُشرت من قبل هاريت مورنو في عام 1913 .

تزوجت هيلدا في عام 1913 ريتشارد ألدينغتون ، ورزقا بعد بسنتين بطفلة . انضم بُعيدها ألدينغتون إلى الجيش البريطاني للخدمة في الحرب العالمية الأولى . وفي المرحلة التي تلت مغادرة زوجها ، شغلت هيلدا منصباً مساعدة محررة لمجلة **The Egoist*** . نشرت هيلدا في عام 1916 "حديقة البحر **Sea Garden**"- أول مجموعة شعرية لها .

قُتل أخوها في شجار عام 1918 ، وفي ذات السنة بدأت هيلدا علاقة غرامية سحاقية مع الروائية آني وينيفريد إيليرمان ، التي كتبت باسم **Bryher** ، وعاشت الاثنان معًا قرابة أربعين عاما .

تميّز شعر هيلدا بالقوة الشديدة لصورها الشعـــــــــــــــرية ، وإيجاز اللغة ، واستثمار الميثولوجيا الكلاسيكية . لم تنل قصائدها تقديراً واسع الأفق والإشادة خلال حياتها ، ومن أسباب هذا ارتباط اسمها بالحركة التصويرية في حين أن صوتها الشعري نما بعيداً عن حدود الحركة ، والشاهد على هذا أعمالها الطويلة مثل **Trilogy** و **Helen in Egypt** . كما يمكن أن يعود رفضُ هيلين الشاعرة إلى أن القرّاء لم يكونوا مـــــــــــــستعدين للاستجابة مع المبادئ النسوية القوية التي أفصحت عنها في أعمالها . قالت عنها الشاعرة الأمريكية **Alicia O s t r i k e r** : "أصبحت هيلدا دوليتل في آخر مسيـــــرتها الأدبية لا مجرد أفضل شاعرة موهوبة لبلدنا بل وواحدة من أكثر الشعراء أصالة -كلما قرأت لها فكرتُ بهذا- في لغتنا" .

ماتت هيلدا في زيورخ – سويسرا في السابع والعشرين من أيلول/ سبتمبر 1916 .

نشرت هيلدا عددا من الدواوين الشعرية من ضمنها :

Flowering of the Rod .

Red Roses From Bronze .

وكتبت النثر منه كتاب **Tribute to Frued** ، ونُشر لها بعد وفاتها كتاب "**Helen in Egypt**" .

من شعرها :

حورية الجبال

(أشهر قصائد هيلدا)

دُرْ أيها البحر

دوِّر صنوبراتك المُستدقَّة

انثر صنوبراتك الكبيرة

على صخورنا

اقذفْ خُضرتكَ علينا

وغطِنا بنباتات التنوب

**

البركة

هل أنت حيٌّ؟

ترتجف مثل سمكة بحر

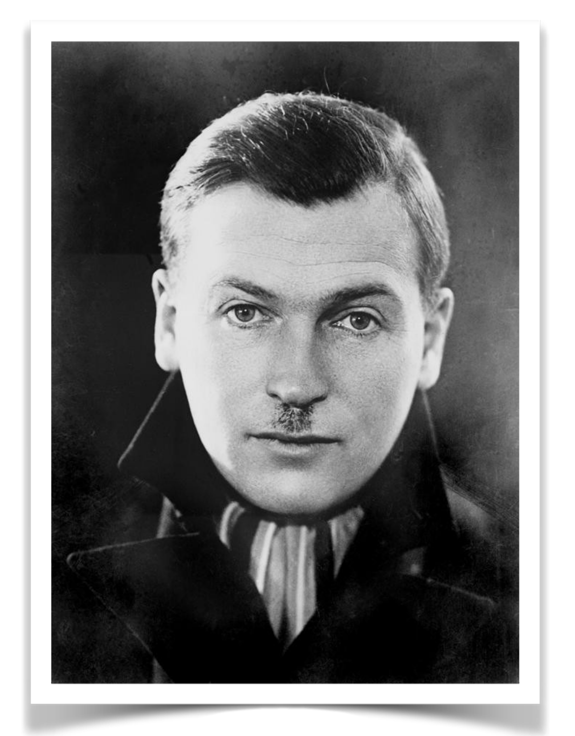
أغطيك بشبكتي

ما أنت؟ سمكة مُلوَّنة

---

* المجلة التي نشرت رواية "صورة الفنان في شبابه" لجيمس جويس ما بين عامي 1914-1915 ، وكانت هاريت شاو ويفر رئيسة التحرير والمالكة ، وقد غيّرت اسم المجلة باقتراح من عزرا باوند من **The Freewoman** إلى **The Egoist** .

ريتشارد ألدينغتون (1892–1962)



وُلِدَ ريتشارد ألدينغتون باسم إدوارد غودفري ألدينغتون في الثامن من تموز/ يوليو 1892 ، في هامبشاير- إنجلترا . درس في كلية دوڤر وجامعة لندن ، وأصبح صديقا لعزرا باوند ومن أوائل أعضاء الحركة التصويريّة ، نشر مجموعته الشعرية **"Images Old and New"** في عام 1916 .

تزوج في عام 1913 من الشاعرة هيلدا دوليتل ، الشخصية المهمة في الحركة التصويرية ، ثمَّ انضمَّ ألدينغتون إلى الجيش البريطاني في عام 1916 وخدم ضمن فوج **Royal Sussex** في فرنسا . انتهى زواجه من هيلدا بالطلاق بعد ربع قرن في عام 1938 .

بدأ ألدينغتون بنشر قصائد الحرب في شباط/ فبراير 1918 ، وكتب في رسالة إلى صديق : "قد يبدو لكأني كنتُ مريضاً بجنون تقريبا في قصائد الحرب هذه... لا يمكنك أن تعلم ولا أن تفهم حيث أنت الآن الحالة العقلية للجندي وما ينتابه من التحطيم العميق للأعصاب ، والتوتر الشديد ، وحِدَّة الإحاسيس" .

نشر بعدها عدة مجلدات شعرية من ضمنها : **The Complete Poems of Richard Aldington** (**A. Wingate,** 1948), **Exile, and Other**

Poems (**G. Allen** & **Unwin,** 1923), **and Images of War** (**G. Allen** & **Unwin,** 1919) .

عُرف أيضا برواياته من ضمنها : **Death of a Hero** ، والسير الذاتية وأشهرها لورانس العرب (1955) **Lawrence of Arabia** . تُوفي ألدينغتون في السابع والعشرين من تموز/ يوليو 1962 في فرنسا .

من شعره :

صور

I

مثل جندول فواكه خضراء عَبِقة

منجرفًا طوالَ قنوات البُندقية الرطبة

أنتِ أيتها البهية!

يا من دخلتِ مدينتي المعزولة

II

يثبُ الدخان الأزرق

مثل دوامات غيوم من الطيور تختفي

يثبُ حبي إلى الأمام تجُاهكِ

يختفي ويتجدد

III

قمر زهري أصفر في سماء شاحبة

حين يكون الغروبُ ذا لون قرمزي باهت

في الضباب وسط أغصان الأشجار

فأنتِ الفنُ في نظري يا محبوبتي

IV

شجرة زان فتيّة فوق حافة الغابة

تقف هادئة في المساء

رغم اهتزاز كل أوراقها بنسمة هواء

وتبدو خائفة من النجوم–

أنتِ كذلك هادئة وكلُّكِ ارتعاش

V

الأيائل الحمراء تعلو فوق الجبل

هناك خلف أشجار الصنوبر الأخيرة

وهرولتْ رغباتي معها

VI

الزهرة التي هزّتها الريح

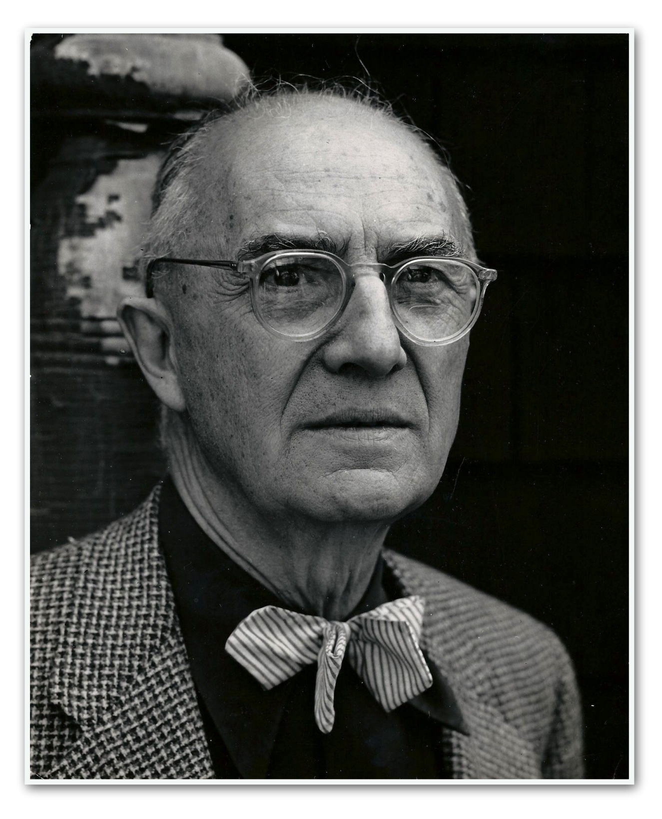
امتلئتْ بَعدها بالمطر مجددا

هكذا يمتلئ قلبي بالدموع على مهلٍ

يعلوه الزَبَد ، وريح حقول الكروم

حتى تعودي

وليام كارلوس وليامز (1883–1963)



وُلدَ وليام كارلوس وليامز في السابع عشر من شهر أيلول/ سبتمبر 1883 في رذرفورد ، نيو جيرسي .

بدأ وليام بكتابة الشعر في المرحلة الثانوية عندما كان طالبا في مدرسة هوراس مان ، ووقتها اتَّخذ قراره وحزم أمره في أن يكون طبيبًا وكاتبًا .

وهذا ما تحقق لاحقًا بعد نيله شهادة الطب في جامعة بنسيلفانيا ، حيث التقى وكوّن صداقة مع عزرا باوند .

بدأ تأثير عزرا يُصبح عظيما في كتابات وليامز ، ورتّب لوليام في عام 1913 نشر مجموعته الشعرية الثانية "**Tempers**" في لندن . وبعودته إلى وذرفورد استمرَّ وليام بممارسة الطب خلال حياته ، وابتدأ النشر في مجلات مغمورة وشرَعَ بمسيرة أدبية غزيرة شاعرًا وروائيًا ومسرحيًا وكاتبَ مقالات .

كان وليام واحدًا من الشعراء المؤسسين للحركة التصويرية خلف عزرا ، إلا إنه بمرور الوقت عارض القيم التي رُوِّجَ لها في كلٍّ من أعمال عزرا وإليوت ولا سيما الثاني الذي شعرَ أنه أكثر اتصالاً بالثقافة الأوروبية وتقاليدها .

باستمراره في تجربة تقنيات جديدة في بحور الشعر والسطورية الشعرية (نظم الشعر وفقًا للسطور الشعرية ومراعاة النَغم الشعري والإيقاع وطول السطر وقصره وتواصله وانقطاعه في

النظم الحر) ، سعى وليام إلى إبداع شاعرية أمريكية فريدة وجديدة بالكامل ، يتركّز غرضُ موضوعها الرئيس حول ظروف الحياة اليومية وحيوات عامة الناس .

انتشر تأثير وليام الشعري ببطء في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي ، وشعر بأن الشعبية الكبيرة لقصيدة إليوت "الأرض اليباب" قد طَغت عليه . لكن الالتفات إلى أعماله شهد تزايداً ملحوظا في خمسينات وستينات القرن الماضي من الشعراء الشباب من بينهم **Allen Ginsberg** و**The Beats** ، الذين أُعجبوا بوصولوية لغته وصراحته بصفته مرشداً .

تنوعت أعماله الرئيسة بين :

(1920) **Kora in Hell;**

(1923) **Spring and All;**

(1962) **Pictures from Brueghel and Other Poems** المجموعة الشعرية التي نالت جائزة **Pulitzer;**

(1963, 1992) **the five-volume epic Paterson;**

(1970) **Imaginations** .

تدهورت صحة وليام بعد نوبة قلبية في عام 1948 وسلسلة من الجلطات الدماغية ، لكنه استمرَّ بالكتابة حتى وفاته في الرابع من آذار/ مارس عام 1963 في مسقط رأسه نيو جيرسي .

من شعره :

عربة يد

كثيرةٌ هي الأشياء
التي عليها تعتمد

عربةُ يدٍ حمراء
مكسوَّةٌ بماء المطر

بجانب الدجاجات
البيضاء

مرثاة أرملة في الربيع

الأسى في ساحتي
حيث العشبُ الطري
متوهجٌ كما لو أنه التهبَ
مثل السابق غالبًا بنارٍ باردة
نارٌ تقترب مني هذه السنة

خمسة وثلاثين عامًا
عشتها مع زوجي

شجرة البرقوق بيضاء اليوم
تحطيها أحراش الورود
تحمل أغصان الكرز
ثمة بعض الشجيرات الصفراء
وبعض الشجيرات الحمراء
لكن حُزن قلبي أقوى منها وألوانها
رغم أنها كانت فرحتي في الماضي
أطالعها اليوم وابتعد نحو النسيان

أخبرني ولدي وسط المروج اليوم
رؤيته لأشجار الأزهار البيضاء
عند نهاية الأيكة في الغابة

يتنابني شعور عارم بالذهاب إلى هناك
والانغمار وسط تلك الأزهار
والغرق في المستنقع قربُها

أكلتُ البرقوق

الذي ضمّه البرّاد

البرقوق الذي

قد تكونين تحتفظين به للإفطار

اغفري لي

فقد كان شهيًا

ولذيذًا جدًا

وباردًا جدًا

آمي لوويل (1874–1925)



وُلِدت آمي في التاسع من شهر شباط/ فبراير عام 1874 في سفينلز ، الأخيرة من بين خمسة أطفال للعائلة في إقطاعية بمساحة 10 فدادين تعود ملكيتها لذويها في بروكلين - ماساشوستس . اعتنقت عائلتها مذهب الكنيسة الأنجليكانية لنيو إنجلاند القديمة ، وكانت على قمة هرم مجتمع بوسطن .

كان أخوها الأكبر ، أبوت لورانس ، طالبًا جامعيًا في هارفارد وقتَ ولادتها ثم أصبح لاحقًا رئيس كلية هارفارد . تعلَّمت آمي الصغيرة في المنزل ، ثم قصدت المدارس الخاصة في بوسطن ، وخلال هذه المرحلة من حياتها زارت أوروبا مع عائلتها في عدة رحلات . وبسن السابعة عشرة وضعت آمي لنفسها قائمة كتب مكونة من 7000 كتاب في مكتبة سفينلز لدراسة الأدب ، وشجَّعتها عائلتها على الكتابة في سنٍّ مبكرة .

كتبت آمي مع أمها وأختها في عام **"Dream Drops** 1887 أو **Stories from fairy land"** ووضعنَّ كلمة "حالم" استعارة عن اسم كاتبها ، وطُبعَ الكتاب سرًا من قبل شركة كوبلز وهورد في بوسطن .

نُشرت قصيدتها **"Fixed Idea** فكرة راسخة" في عام 1910 في مجلة أتلانتك الشهرية ، واستمرت بعدها آمي بنشر قصائد مفردة في مجلات مختلفة . ظهرت أول مجموعة شعرية

لها في تشرين الأول/ أكتوبر عام 1912 والتي حملت عنوان "قُبّةُ زجاجٍ ملون **A Dome of Many-Coloured Glass**"

كانت آمي ، امرأة الأعمال النشِطة والصريحة ، ذات نزعة إلى الجدَل المُثير ، واهتمت من أعماقها وتأثرت بالحركة التصويريّة التي قادها عزرا باوند .

آمنت الحركة الأنجلو-أمريكية بكلمات آمي "التكثيف هو جوهر الشعر الحقيقي" وسعتْ جاهدة "لإنتاج شعر صلب وواضح لا بالضبابي أو الغامض" . قادت آمي الحركة الشعرية التصويرية في أمريكا ، واعتنقت مبادئ أعمالها الشعـــــــــــــرية ، وشغلت دور مُروِّجة عمومية للحركة ، محررةً ومساهمةً في "مختارات شعراءَ تصويريين" في عام 1915 .

ساهم تأثيرها ومشاركتها الحماسية في انفصال عزرا عن الحركة ، ووصفته بأنه ذو رؤية شعرية قاصرة وقادت الحركة الأنجلو-أمريكية لعامين (1915-1917) .

استمرت آمي في استعراض الأسلوب التصويري في الشعر وكانت الطلائعية في استخدام "النثر المتعدد الأصوات" في اللغة الإنجليزية ، مازجة الشعر التقليدي بأشكال الشعر الحر .

غمرت نفسها لاحقا بالشعر الصيني والياباني متأثرة به ، وقادها هذا الاهتمام لمشاركة المترجم فلورنس آيسكاف **Florence Ayscough** في ديوان "**Fir-Flower Tablets**" في عام 1921 .

أحبَّت آمي طوال حياتها الشاعر كيتس ، ويُمكن رؤية تأثيره واضحًا في قصائدها ورسائلها ، وآمنت بأنه سلف التصويريّة . ونُشر كتابها عن سيرة كيتس في عام 1925 وهي ذات السنة الذي حازت فيها جائزة **P u l i t z e r** عن مجموعتها الشعـــــــــرية "**W h a t's O'Clock**" .

توفيت آمي لوويل الشاعرة المتكرِّسة للشعر ، والمروِّجة العامة ، وجامعة التحفيات ، والناقدة ، والمحاضرة في الثاني عشر من أيَّار/ مايو عام 1925 في إقطاعية العائلة ، سفينلز .

من أعمالها :

Selected Poems of Amy Lowell (**Rutgers University Press,** 2002)

What's O'Clock (**Houghton Mifflin Company,** 1925)

Sword Blades and Poppy Seed (**The Macmillan Company,** 1914)

A Dome of Many-Coloured Glass (**Houghton Mifflin Company,** 1912)

من شعرها :

أوبال

ثلجٌ ونارٌ أنتَ ،
وبلمسة منك تحرق يديَّ كالجليد

بردٌ ولهبٌ أنتَ ،
يا لونَ النرجسِ القرمزيّ
يا لونَ زهرِ المغنوليّة الفضيّ

حين أكون برفقتك
يُصبح قلبي بركة متجمِّدة
تبرقُ بأضواء مُتهيِّجة

كهولة

مثلُ جليدٍ أسودَ
يمرُّ فوقه مرَّ سحابٍ بتخبُّط
متزلِّجٌ جهولٌ
هذا سطحُ قلبي البليد

*

ريحٌ وفضة

مُشرقٌ بعظمة
يطفو قمرُ الخريفِ في السماء الرقيقة
تهتز أسماك الزينة في أحواضها
وتومضُ حراشفها التنينيّة
في كل مرة مرَّ فوقها

زوجة الصياد

حين أكون وحيدة
الريحُ بين أشجار الصنوبر
مثل صفعِ الموجاتِ
على جوانبَ قاربٍ خشبيّة

عاشق

إذا تمكنت من إمساكَ خضرةِ مشكاةِ
الحُباحِب
قد أنظرُ في كتابةِ رسالةٍ إليكَ

ت . ي . هيوم (1917–1883)

T. E. Hulme



وُلِدَ توماس إرنست هيوم في السادس عشر من شهر أيلول/ سبتمبر 1883 في إندون ، إنجلترا . قصدَ كلية القديس جون - كامبريدج ، لكنه غادرها دون أن يتخرَّج . أصدرت مجلة "العصر الجديد" الأدبية خمسًا من قصائده التي أُعيد طبعها في مجموعة عزرا الشعرية "الردود الخاطفة 1912) **Ripostes**" .

لهيوم شخصية ذات جاذبية خاصة وفي كل الجوانب فعليًا ، فقد كان بطول ستة أقدام ، وبتقاسيم وجه قرمزية ، ورغبة بالجدال مع أي شخص وفي مشاجرته ،(خاض عراكًا شهيرًا بالأيدي مع **Wyndham Lewis** في ساحة سوهو) ، انحدر هيوم من ستافوردشاير ، الريف الذي أخرج للعالم قبل قرنين كاتبَ رسائلَ جذّاب آخر وهو الدكتور جونسون . قضى في بداية عشرينياته مغامرة قصيرة في كندا ، ورحل إلى لندن ، حيث أسسَّ "نادي الشعر" وجادل الناس ، وأكل الكثير من الحلويات (لم يشرب الكحول قط ، وليس بمدخنٍ ، مفضلاً عليهما أكلة **suet pudding** ودبس السكر) .

وعلى الرغم من نشره العدد القليل من القصائد في حياته إلا إنه يُعدٌ من مؤسسي الحركة التصويرية وشخصية مهمة في شعر القرن العشرين . كتب إليوت عنه قائلاً : "هيوم

كلاسيكي ، ورُجْعي ، وثَوري ؛ إنه مضادات العقل الديمقراطي والانتقائي والمتسامح في آخر القرن التاسع عشر" . قُتل هيوم في معركة في الحرب العالمية الأولى في الثامن والعشرين من شهر أيّار/ سبتمبر 1917 .

بعد هذا العرض الموجز لحياته القصيرة نجيب عن سؤال هل كان ت . ي . هيوم : أول شعراء الحداثة؟

من كتب أول قصيدة حداثية إنجليزية؟ متى وأين كُتبت؟ ثمة العديد من الترشيحات ، وأسوأ ما يمكن اقتراحه هو تفضيل آخرَ على "ت . ي . هيوم" الذي كتب قصيدة "غروب شمس مدينة" في عام 1908 ، على ظهر فاتورة فندق . ويمكن ضّمُّ هيوم مع حفنة من الشعراء ليشكلوا مخططًا لأسماء شعراء الحداثة . لـ"شعر الحداثة" سمات يمكن تميزها بسهولة كـ : الإيجاز ، دقة اللغة ، البيان غير الصريح والمباشر ، انعدام القافية ، المواضيع اليومية والعادية ، وبهذه السمات نحصل على هيوم وآخرين .

كتب هيوم في نشاطه العارم "بيان الشعر الحديث" الذي نال عزرا شرف الإعلان عنه بعد تأسيس الحركة التصويرية رفقة آخرين ، وقعَّد في مقالته **A Few Don’ts by an Imagiste** بعض قواعد شعر الحداثة ، التي صاغها هيوم قبل خمس سنوات سلفًا .

تشارك هيوم وعزرا في تأسيس التصويرية الشعرية ، على الرغم من أن عزرا سيزيل دور هيوم بقسوة الذي لعبَ دورًا في تشكيل التطبيق التصويري الشعري .

وبالعودة إلى تاريخ أول قصيدة حداثة كتبها هيوم ، فلا مجال للتردد في تحديد تاريخها الكائن في السادس والعشرين من شهر أيار/ مايو عام 1908 على ظهر فاتورة فندق ، بدأ بها هيوم بإبداع مفهوم جديد للشعر ، مبنيٌ على الوضوح ، والدقة اللغوية ، والتي سيطلق عليه

عبارات مثل "جاف ، وقاسٍ ، وشعر كلاسيكي" . تُقرأ القصيدة "غروب شمس مدينة" كما لو أنها تفكير شاعرٍ بصوتٍ مسموع ، ومألفةٌ كما يمضي شاعرها في البحث عن لغة جديدة ، والذي ادَّعى أن العديد من قصائده كانت ارتجالية ، ومنظومة من أجل موضوع عابر ، تاركًا الصور تتنزل طبيعيًا إليه .

تتألف "غروب شمس مدينة" :

فاتنٌ -إغواءُ الأرضِ- بأوهامٍ سامية

غروبُ الشمس الذي يسود في نهاية الشوارع الغربيّة

توهجُ سماءٍ مفاجئ

مربكٌ بغرابةٍ للمارِّ

برؤى سيثارا

-غريبٌ على الشوارعَ المديدة-

أو باللحم الناعم للسيدة كاسلماين . . .

***

جَذَلٌ قرمزيٌ

هو البهاءُ المنتشرُ للسماء

خادمُ العلياءِ المَرِح

تَبخترُ أذيالِ ثوبٍ أحمرَ

طوالَ أسطح المدينة الراسخة

وقت عودة الحشدِ إلى المنزل

خادمُ مغرور ، وباقٍ ، يأبى الذهاب

ابتدأ هيوم كتابة قصيدة بقافية ثنائية (**Concicets**/أوهام و**Streets**/ شوارع ، و**Passer by**/ المار ، **Sky**/ السماء) ثم تبنّى تطبيقًا جديدًا من الشعر الحر -ابتداءً من جذلٌ قرمزي- في قصيدته ، بكتابة سطور غير مقفّاة متجنبًا فيها بحور الشعر المعتادة ، وبنيوية الشعرية المقطعية ، والتي ستوصف لاحقا من قبل روبرت فروست بصياغة لا تُنسى "مثل أن تلعبَ التنس والشبكة على الأرض" . من هذا التساقط الحر للسطور تبرز صورةٌ أو زوجان من الصور هما غروب الشمس ، مجاز شعري تقليدي ، مربوطًا بثوب امرأة حمراء يرفرف على أسطح المنازل .

من جذر هذه الفكرة الواضحة ، تطوّرت قصائدُ أخرى مثل "الخريف" التي يرتبط القمر فيها بوجه فلاح أحمرَ ، و"فوق رصيف الميناء" التي يظهر القمر مجدداً لكن هذه المرة كبالونة طفل ، و"الجسر" حيث سماء مزدانة كليا بالنجوم مرتبطة ببطانية قديمة تآكلتها العثة تائقةً بحزن لشخص ما ينام على مضض فوق شاطئ نهر التايمز . في كل قصيدة من هذه القصائد القصيرة صورتان -واحدة مرتبطة بلا نهائية السماء والعلياء ، والأخرى مرتبطة بمظاهر الحياة اليومية الصغيرة- ينضمان لبعض معًا ، كما لو أن هيوم في بحث لجلب الفضاء اللا محدود للشعر التقليدي إلى الأرض . وهذا بالضبط ، كان أول فعل شعر الحداثة بتطبيقه على شيء ما غير ملحوظ ، والحياة اليومية ، مثل فاتورة فندق (كتب هيوم قصيدة أخرى على ظهر بطاقة بريدية) .

تشبه هذه القصائد القصيرة شعر الهايكو الياباني ، الذي خَبِره عزرا بعد سنوات قلائل . ومنحت تجارب هيوم النهضة للتصويريّة ، التي كانت الشعر الحقيقي الأول الذي يتعامل مع قضايا الحياة اليومية : وغالبًا ما تناولت التفاصيل العادية للعالم المعاصر ، مثل الانتقال عبر الميترو ، والمشي في شوارع لندن ، ومراقبة الحشود وهي تغادر صالات السينما . ويسبق الشعرُ

التصويري بعقدين من الزمن قصائدَ لـ **Pylon Poets** التي ذاع صيتها في ثلاثينات القرن العشرين . وبزّت واحدة من قصائد هيوم القصيرة قصائد الهايكو الشعرية بإيجازها إذ تتألف من ثماني كلمات : "كانت المنازلُ القديمة سقّالةً ذات مرة/ وصفيرُ عُمّال" . إن شبكة الأصوات فيها معقَّدة ومعتنًى بها ، فكلمة "قديمة" تحظى بدعم من "سقّالة" التي تغلِّف الكلمة ، في حين تعاودُ "كانت" الظهور في "عمَّال" حيث ترتبط الصورتان معًا عبر قافية داخلية وصدًى .

وبالطبع فثمة ساحل شعري حداثي بديل يمتاز بكونه أكثر غموضًا وتلميحًا كما في أسلوب ت . س . إليوت ، وجيوفري هِل- لكن الفكرة الأكثر شيوعًا لـ"الشعر الحداثي" بلا شك فكرةُ هيوم التي سادت التخيُّل الشعبي .

اقترح كارول آن دوفي في عام 2011 بأن القصائدَ القصيرة شكلٌ من أشكال الرسائل النصيّة للُغتها غير الراقية وإيجازها : مقارنةٌ مُوحية للشاعر الذي يمنحنا "نصًا" ربما يكون أول قصيدة جديرة بالملاحظة حول خبرة المراسلة النصيّة .

لكن الشعر الإنجليزي كان قد نما سلفًا نحو صغر الشكل قبل مئة عام ، قبل الهواتف الجوّالة وعوالم الرسائل النصيّة بكثير .

فكّر هيوم بأن على الشعر أن يكون قصيرًا حتى يستطيع الشخص العادي قراءته وتقديَّره في الترام وهو في طريقه إلى العمل أو أثناء جلوسه على الكرسي بعد العشاء . ترك هيوم لنا حفنة من القصائد التي سيشيد بها ت . س . إليوت بأن "اثنتان أو ثلاث من أجمل القصائد القصيرة في اللغة الإنجليزية" . أنزلَ هيوم الشعر من عليائه لكن ما حققه بعيد كل البعد عن الضآلة ، فقد ساعد في إبداع شعر الحداثة كما نعرفه اليوم .

****

أفضل قصائد هيوم من اختيار وتعليق د . أوليفر تيرل :

تعد قصيدة "الخريف" واحدة من القصائد التي عمل عليها هيوم لتصبح قصيدة كاملة (يُجادلُ بأنها أول قصيدة حداثية بالإنجليزية) وقد نلمحُ فيها الذاتيّة في صورة "فلاح ذو وجهٍ أحمر"

لمسة برد في ليلة الخريف

مشيتُ خارجًا

ورأيت قمرًا ينحني على سياجٍ

مثل فلاحٍ ذي وجهٍ أحمرَ

لم أقفْ للحديث ، أومأتُ فحسب

وحوله كانت النجوم الحزينة

بوجوهها البيضاء مثل أطفال المدينة

*

كان هيوم مأخوذًا بالقمر لكونه ربما الصورة الشعرية الرومانسية التي تبزُّ كل الصور الشعرية الرومانسية الأخرى ، ويعود إليها في قصيدة "فوق رصيف الميناء" (يعود هيوم في هذه القصيدة على نحو طفيف إلى التقليدية الشعرية عبر نظمه بقوافي ثنائية) :

فوق رصيف ميناء هادئ في منتصف الليل

مربوطٌ بحبلِ الصارية الطويلة-

يعلِّقُ ارتفاعه القمرَ

ما يبدو بعيدًا جدًا ليس إلا بالون طفلٍ

منسي بعد اللعب

*

يعجب هيوم بحزن المدينة أو البلدة في الليل ، مع ذاك اللقاء الرومانسي (للنجوم والسماء) والعصري والحَضَري . كما في هذين السطرين الشعريين مع قافية ثنائية تُظهر هذا بإيجاز :

المشهدُ المُبهَمُ الأسى

لبلدة بعيدة في الليل تُرى

*

ظهرت قصيدة "مانا أبودا" -وهي إلهة بولينيزية- مع القصيدتين السابقتين ضمن القطع الخمس القصيرة التي أُلِّفت في الأصل "الأعمال الشعـــــــــــــرية الكاملة لـ ت . ي . هيوم" في حاشية ديوان عزرا "الردود الخاطفة" (لا بد أن هيوم أمسك لسانه جيداً واحمرَّ خده فعلاً عندما قرأ العنوان) :

مانا أبودا ، ذاتُ شكلٍ منحنٍ

هي السماء في دائرةٍ مُقنطرةٍ

بحزن يبدو مجهولاً ليُرثى

رغمَ سماعي لبكائها يومًا

سئِمٌ من الأزهار وغناء الشعراء

ويوسف فوق هذا ليس طويلاً ليحاول

*

أما قصيدة "سوزان آن والخلود" فهي تنوع آخر في الثيمة العامة في شعر هيوم –العلاقة بين المدى الفسيح للسماوات وصغر الأشياء الأرضية الراسخة تحت أقدامنا :

مدلَّى رأسها إلى الأسفل

محدقةٌ إلى الأرض ، وثابتةُ الحماس

مثل أرنبٍ عند ابن أوى

حتى كانت الأرضُ سماء

والسماء خضراء

ومرّتْ الغيوم البنيّة

*

وفي القصيدة "الشاعر" وهو شخصية تحلم بشاعرية مؤسسة على الصور المركَّزة أكثر من الصور الشعرية المجرَّدة المبتذلة :

فوق الطاولة الكبيرة

انحنى بابتهاج في حلمٍ

تحوَّل إلى أخشاب

تحدَّثَ ومشى مع الأشجار مغادراً العالم

وعاد إلى الأرض

مع مجوهرات ملوَّنة

حجرية ، وصلبة ، ومحددة

بها لعبَ في الحلم على الطاولة الملساء

*

ويعقد في قصيدة "الغروب" مقابلة مدهشة بين الرمز الرومانسي التقليدي (وهنا الغروب أكثر من القمر) مع شيء غير متوقع "راقصة باليه" :

زعيمٌ حزب طامعٌ بالإطراء
وممانعٌ عن مغادرة المنصّة
بسِحرها الختامي ، توازنت ساميةً على إصبعها
ومظهرةً لباسها القُرمزي الغيوم الشفقيّة
وسطَ همهمات المنافسين المتذمِّرة

*

انشغلت بعض قصائد هيوم بالتعامل مع شخصيات متهاوية ، أناس فقدوا كل شيء وألفوا أنفسهم يحلمون بشيء لا يستطيعون الحصول عليه الآن . فأما القصيدة الأولى قصيرة وأقل شهرة عن السير والتر رالي :

محبوسٌ رالي في البرج المظلم
حالمٌ بالبحر الأزرق
وما وراءه في فردوسَ ذاتِ مَدارٍ لم يُدرك- نما مِسكٌ . . .

والأخرى وهي لربما أشهر قصائد هيوم "الجسر" (قصة خيالية لانهيار رجل وقور في ليلة باردة ومُرَّة) :

في غمرةِ عذوبة الكمانات

ألفيتُ نفسي ذات مرة

منتشياً بوميض الكعوب الذهبية على الرصيف

أرى الآن دفء أشياء الشعر الدقيقة

يا إلهي . .

اجعل دثار السماء القديم الآكل للنجوم صغيراً

فقد أتلحف به وأستلقي مرتاحاً

المصادر :

- **Writers their lives and works**. (**Book**)
- **Poetry Foundation**.
- **Academy of American poets**.
- **Interesting literature**.

(**Websites**)

قراءات ومقالات

الوَحْدة في شخصيات هاروكي موراكامي.

(حينما لا نخشى الظلمة) .

أبو بكر إسماعيل .

ربما كانت ثيمة الوحدة بتنويعاتها المتعددة من أكثر المناطق التي استهوت خيال الروائيين فيعصرنا الحديث ، مع قليل من التعميم المخل ، يمكننا أن القول إنه قلما توجد رواية تخلو صفحاتها من شخصيات تصارع الوحدة وتكابد وحشتها وهي تشق طريقها نحو الخلاص والسلام الداخلي في مدة من ما -بغض النظر عن طول هذه المدة- على امتداد خط سير الأحداث . هذه المقالة هي سباحة في عوالم الوحدة التي نقرأها في شخوص الروائي اليابانيهاروكي موراكامي .

إن ثيمة الوحدة في الحبكة الروائية هي محاكاة فنية لمعضلة اجتماعية قديمة ومتجددة خبرهاالإنسان منذ وعى وجوده ذاتًا منفصلة ومدركة لما حولها ، ثمة عدة مداخل نفسية وفلسفيةيمكن التوسل بها لفهم طبيعة التفاعلات الاجتماعية التي يختبرها الفرد في وحدته متأثرا بها ومؤثرا ، لكننا لن نلجأ إلى هذه الأدوات الأكاديمية والنقدية -رغم أهميتها- لندرس بها هذه الموضوعة ، بل سنقف ونتجول لنرمي بعدة نظرات نلقي الضوء من خلالها على طبيعة هذهالوحدة لدى موراكامي من خلال شخوصه التي تمر بهذه التجربة بصورة فريدة في نظرنا ،نحاول أن نفهمها ونستنطقها ونستمع إليها في ذات الوقت ، وبالتحديد سنركز على روايته الماتعة التي حملت عنوان "تسوكورو تازاكي عديم اللون وسنوات حجّه" ، ثم نعرج بعد ذلك على مجموعته القصصية المعنونة بـ(**Men without women**) .

وكما عودنا هاروكي في كثير من أعماله ، فإن المونولوج الذي تنخرط فيه الشخصيات سواءكان حوار ذاتي مع نفسها أم جاء على لسان السارد ، يتخذ موقعه -المونولوج- قطعةً فنيةأصيلة ومكون فريد في كتابات هاروكي ، لا يقل أهمية عن بقية عناصر السرد ، مثل حبكةالرواية وأحداثها الشائقة لديه . وفي رحلتنا لفهم ملامح الوحدة الهاروكية نجد أن أهم سماتها هيتلك الحتمية التي تكتنفها وتجعلها قدرا لا جدوى من الفرار منه ، بل ينبغي أن نتعايش معه فيليس في عزلتنا فقط ، بل حتى في تفاعلنا مع أقرب الناس الينا سواء من أسرة أو زملاء أو حتى أحبة نقاسمهم رحلة الحياة نحو المجهول ، الوحدة هاهنا ليست دربا موحشا بالضرورة ،لكنها إعادةاكتشاف للذات وإبحار نحو أفق يتعذر على الرفقة أن توصلنا إليه .
هذا ما يتضح لنا حينما يخبرنا السارد في طيات الرواية عن الصدمة التي تعرض لها تسوكورو بعد أن قررت مجموعته المفضلة أن تقطع معه كل الروابط دفعة واحدة وبدون تدريج ، وهذه المجموعة -حتى نفهم عمق الصدمة التي تعرض لها البطل- لم تكن زمالة عابرة محكومة بتقاطع دروب الحياة ، ربما كان ذلك سببا في تسهيل التئام شملها في البدء ، لكنها لاحقا تطورت وتشكلت وخلقت رابطا عميقا بين أفراد المجموعة حين غدت ملاذا وملجأ لكل فرد منهم في تلك المرحلة من حيواتهم ، بل لعلها كانت أعمق تجربة في العلاقات الإنسانية على الإطلاق ، يتاح لأفراد المجموعة أن يختبروها .
وعلى ما توحي لنا به المشقة العظيمة والمعاناة القاسية التي يكابدها عديم اللون -لقب تسوكورو- في وحدته كي يتعافى من هذه الصدمة ، فسير الأحداث يكشف أن بطل الرواية المنكوب -رغم كل شيء- تمكن من شق طريقه في الحياة وتحقيق حلمه واكتشاف ذاته في شوارع طوكيو المزدحمة وبين محطات قطاراتها التي طالما هام بها وأغرم بروعة تصاميمها منذ

الصغر ، رغم الوحدة العميقة والعزلة الضاربة بجذورها في روح تسوكورو فقد تمكن من أن يصير مهندسا بارعا -كما أراد- ووجد عملا قريبا مما كان يطمح إليه .

ونرى سنرى لاحقا ، وحينما يفتح جرح الماضي ويقرر أن يفهم ما حدث -من قطيعة تعسفية- بعد انقضاء ستّة عشر عاما على ما حدث ، استجابة إليإصرار محبوبته بأنه يحتاج إلى (**closure** "إغلاق") حتى يمضيا قدما في علاقتهما ، يقرر بطلنا الوحيد أن يلتقي بهم ، ليخوض حوارات مواجهة مليئة بالمفاجئات ومشحونة بالعواطف المكبوتة ، يلاحظ فيها الجميع كل حدة أن عديم اللون هو الوحيد (الوحدة هنا مضاعفة) الذي حقق حلمه بينهم وعاش الحياة التي كان يطمح إليها منذ أن كان على أعتاب التخرج في الثانوية ، في الأقل على المستوى المهني (**Career**) .

وبطلنا -مثل كثير من شخوص هاروكي في أعماله المتعدد - عاشق للموسيقى الكلاسيكية وله ذائقة رفيعة تتكشف في طيات الرواية أثناء حوارتها ، لكننا سنفتقد وله وهيام هاروكي بالقطط (سواء التي كانت صامتة أو متحدثة) في هذه العمل ، وكذلك شغف شخصياته بالقراءة والاطلاع على منتوج الأدب كما في رائعته (كافكا على الشاطئ) وعمله المعنون بي (**the wind up bird chronicle**) ، فهذه العناصر هي زاد الوحدة في عوالم هاروكي .

ربما نجادل أن عديم اللون كان سيعيش حياة اجتماعية أفضل لولا انفصاله عن مجموعته ، لكن أحداث الرواية توضح أن وحدة الرحلة وخلوها من الرفقة كانت قدرا محتوما على كلاالمجموعة كما سيتضح لاحقا ، خصوصا حينما يخبرنا (أو) بصورة مفاجئة وغريبة أنه لم يجدمثيلا لتلك الرابطة العميقة والمحبة الصادقة التي تتخلل الروح ويعتبق بها الوجدان بعد تشتتمجموعته ، حتى بين زوجته وأبنائه .

ورغم أن تسوزوكي فارق مراتع صباه في مدينة ناغويا قاصدا المدينة الأكبر طوكيو ، فناغويا هي الأخرى مدينة حديثة ، بها ما بالمدن من اشكاليات عميقة مثل الاغتراب عن الذات ، واضطراب التواصل الاجتماعي الذي يلقي بظلاله على إدراك الفرد المتمدن لهويته في هذاالعالم المزدحم وذي الإيقاع السريع .

ومن هنا نعود لرؤية هاروكي للوحدة بصفتها قدرا حتميا في حياة المدن يتعذر على الأفراد الإفلات من براثنه ، لكنه كذلك وفي ذات الوقت ضرورة للذات حتى تدرك نفسها وتصير واعية بفرادتها وتميزها ، مثلما يحدث كذلك حينما نتصل بالآخرين فنحن ندرك أنفسنا وننظر لي أرواحنا من خلال أعين الرفاق ، وهذه الرحلة التي تسلكها الذات بين وحشة الوحدة وأنس الرفقة في المدن الحديثة ، تذكرنا بمفهوم العزلة ومقاماتها في ميراث المتصوفة محطةً في طريق الترقي ، إذ رغم قسوة وطأتها على السالك فإنها تسهم في نضجه وتطهيره من أدران النفاق وتعينه على تهذيب سلوك النفس صعودا إلى مراتب الصالحين ، هاهنا لا تعود الوحدة مرادفة في وعينا للاستيحاش بل ينقلب الأمر إلى نقيضه لتحمل الوحدة في طياتها أنسا مختلفا عما ألفناه ، ربما كانت بعض مقاطع أغنية (**the spectre**) هي أنسب تعبير عما نحاول توضيحه في بإسهاب في هذه السطور :

Is this a place that I call home

To find what I've become

Walk along the path unknown

We live, we love, we lie

Deep in the dark I don't need the light

There's a ghost inside me

It all belongs to the other side

We live, we love, we lie

وأختم حديثي عن حتمية الوحدة لدى هاروكي بهذا الاقتباس على لسان السارد "فكّر تسوكورو في أن حياتنا مثل معزوفة موسيقية معقدة ، مليئة بجميع أنواع الكتابة المشفرة ، والألحان الستة عشر والنوتات الاثنتين والثلاثين والعلامات الغريبة غيرها ، ولهو من ضروب المستحيل أن تُفسَّر ذلك وعزفه على نحو صحيح ، وحتى لو استطاع أحد ما ذلك ، ثم حوّل ما فك شفرته وعزفه بالأصوات الصحيحة ، فليس هناك ما يضمن أن الناس سيفهمونه صحيحا ، أو سيقدرون المعنى الكامن فيه" .

**

أما المجموعة القصصية التي حملت عنوان (**Men without women**) فتتكون من سبع قصص قصيرة تدور حول فقدان المحبوبة ، تتنوع طبيعة العلاقات التي تربط كل محب بمحبوبته في هذه القصص ، لكننا سنلقي نظرة مقتضبة على ماهية الوحدة التي تختبرها هذه الشخصيات في قصتين ، وبأقل قدر ممكن من التفاصيل حتى لا نحرق الأحداث لمن يرغب في قراءة المجموعة .

تدور أحداث القصة الأولى بين ممثل يستأجر سائقة خاصة لقيادة سيارته وإنجاز مهمة إيصاله إلى مواقع عمله ، يسود الصمت بين الممثل والسائقة عدة أسابيع ، نظرا لانشغال الممثل

بمراجعة نصوصه التي سيؤديها أثناء القيادة ، إضافة إلى ضمور رغبته وانغلاق شهيته منذ سنوات في التعرف على الناس وخصوصا النساء بعد وفاة زوجته .

لكن طول الملازمة الذي يجمع بين ممثلنا وسائقته يساهم بدفع العلاقة بينهم ليبدأ حوار عميق يفتح فيه الممثل قلبه عفويا وهو يجاوب على سؤال تطرحه عليه السائقة الشابة في إحدى المرات ، في حين يسهب الممثل في إجابة السؤال يتضح لنا عمق الوحدة التي يعيشها بعد فقدان زوجته ، فقد كانت حبيبة وصديقة وشريكة له في ذات المهنة كما ذات المسكن على امتداد سنوات زواجهما العامر بالمحبة والحنان ، لكن تتبدى المعضلة حينما يعجز عن مواجهتها بحقيقة خياناتها المتعددة التي يكتشفها أثناء صراعها مع مرض السرطان ، لتفارق حياته دون حدوث مكاشفة بخصوص هذا الأمر .

يعيش بعد ذلك الممثل ليحمل حزنه وشكوكه وألمه لعدة سنوات ، يكابد هذه المشاعـــــــــــــر المتناقضة والمتنازعة ، ونظرا لقوة العلاقة التي ربطتهما ، فهو لا يعجز عن أن يغفر لها ما اقترفته في حقه ، فالمحبة الصادقة تعيننا على الصفح و الغفران ، لكنه في المقابل يفشل في إدراك السبب الذي دفعها نحو الانغماس في هذا النوع الخَطِر من العلاقات ، كونها متزوجة ومحبة لزوجها ، أو في الأقل هذا ما كان يظنه .

وعلى امتداد هذه الحوارية بكل تفاصيلها يتجلى لنا أَلَفُ الوحدة التي يعيشها الزوج بعد موت زوجته ، فهو لا يشعر أبدا بحاجة ماسة إلى شريك عاطفي يقاسمه حزنه وشكوكه بخصوص ماضيه ، وخوفه وقلقه بخصوص مستقبله كما هو متوقع لمن يمر بهذا النوع من التجارب ، بل يسير بتؤدة و تمهل دون أن ينتكس في مواجهة روتين حياته اليومي .

لكن -كما في كل حوارية ماتعة- فإننا ندرك ذاتنا ونكتشف أنفسنا ونحن نستمع لما يقوله محدثنا ، وهذا ما يتضح لنا حين تعلق السائقة التي تلعب دور المستمع المنصت في هذه

القصة على بعض تساؤلات الممثل المنثورة في ثنايا قصته التي يرويها على لسانه ، خصوصا حينما تشتد أحداث القصة غرابة وهو يحكي لها عما فعله في سبيل الحصول على إجابات شافية عن الأسئلة التي رحلت برحيل زوجته ، الشخص الوحيد الذي يحمل هذه الإجابات! حيث يقرر الزوج بكل غرابة أن يصادق آخر عشاق زوجته قبل رحيلها ، ثم يلتقيان عدة شهورويخوضان عدة حوارات هادئة وعميقة يحاول فيها الزوج –الذي يتظاهر بعدم معرفته بالعلاقة أمام العشيق ويبتلع حنقه وغصته- أن يستخرج بعض الإجابات للتساؤلات التي أرقته ، من خلال أريحية الصداقة التي أبدع الممثل في مد بساطه لغريمه العشيق ، إضافة إلى استغلال الطمأنينة التي يتركها الشراب على مزاج العشيق القلق والحزين . ينهي الزوج هذه الصداقة الزائفة بعد أن يدرك أنه لن يصل إلى الإجابات التي يسعى إليها ، لكن في تلك الحوارات الهادئة تظهر مرة أخرى لمحة بارزة لفلسفة هاروكي حول الوحدة وأهميتها في التصالح مع الآخر ، هذا التصالح هو خطوة أخرى نحو الذات سويلةً للوصول إلى السلام الداخلي ، هذا التصالح الذي لا يمكن تحقيقه من إلا من خلال نظرة عميقة وصادقة إلى أنفسنا ، وهذه نظرة –وفقا لقرائتنا لهاروكي- لا تتأتى للفرد إلا حينما يختلي بذاته بعيدا عن جلبة التواصل الاجتماعي وثقل العلاقات التي تشكلنا ونشكلها بذات القدر ، بكلمة أخرى فهذه هي خلاصة العزلة الصوفية التي تعبر عن نفسها في المدينة وَحْدةً أليفة لابد للفرد أن يختبرها حتى يدرك ذاته ويوسع أفق هذا الإدراك ويتصالح معها ومع الآخرين في نهاية المآل ، ونورد هاهنا اقتباسا على لسان العشيق تتضح من خلاله المقاربة التي تحدثنا عنها .

proposition that we can look into another person's" heart with perfect clarity strikes me as a fool's game. I don't care how well we think we should understand the or how much we love them. All it can do is cause us pain. Examining your own heart, however, is another matter. I think it's pos- sible to see what's in there if you work hard enough at it. So in the end maybe that's the : challenge to look inside your own heart as perceptively and seriously as you can, and to make peace with what you find there. If we hope to truly see another person, we have to start by looking within ."ourselves

أما القصة الأخيرة التي مقالنا –والأخيرة كذلك في المجموعة القصصية- فهي التي كان لها شرف استخدام الكاتب لعنوانها عنوانًا لكامل المجموعة (**Men without women**) .

تبدأ القصة بصورة مباغتة من خلال مكالمة في عمق الليل البهيم ، يستيقظ على إثرها الراوي من فراشه الزوجي ليرد على تلك المكالمة ، فيتفاجأ بصوت رجل جامد وحزين وجاف في ذات الوقت ، يخبره المتصل أن زوجته –زوجة المتصل– قد قتلت نفسها الأربعاء الماضي وقد رأى أن يخبره بذلك على أي حال .

هكذا تنتهي المكالمة بدون شرح أو توضيح لطبيعة العلاقة التي تربط الراوي بتلك المرأة ، ليعود في حيرة عظيمة من أمره في منتصف الليل ، معظم أحداث القصة على خلاف الأولى تتحرك خلال مونولوج داخلي يستكشف فيه الراوي الأحداث ليفهم فحوى المكالمة وعلاقته بتلك المرأة التي أخبره زوجها بانتحارها ، من خلال الحوار الذاتي تتضح لنا -وللراوي- أن هذه المرأة كان حبيبته قبل أمد طويل يصعب حتى على صاحبنا استذكار أحداثه بدقة ، لذلك يقرر بناء الأحداث وفقا لما يحمله تجاهها من أحاسيس ما زالت محفورة في وجدانه حتى اليوم .

من هنا نفهم جانبا مهما من طبيعة العلاقة التي جمعتهما وكنه العاطفة الملتهبة التي اشتعلت في وجدان الراوي تجاه تلك الفتاة فيما مضى ، فرغم قصر سند المراهقة التي ضمتهما معا ، فإن عمق العاطفة التي تبادلاها في ذلك الوقت شكلت جزء من هويتهما

ووسَّعت إدراكهما لذواتهما من خلال الأفق التي الذي ينفتح علينا من جراء ذلك النوع من العلاقات .

كان فراقهما قدرا مثلما كان لقاؤهما قدرا ، قرر الراوي في ذلك الوقت أن يبحث عن محبوبته التي اختفت بغتة ومن غير إنذار-مثل مكالمة زوجها– فقضى زمنا يتقصى ملامحها في وجوه العابرين حيثما ما ساقت خطاه ، يدرك بعد ذلك أنها سافرت فينطلق نحو المنطقة التي اتجهت إليها ليكتشف أنها رحلت مرة أخرى ، وهكذا يستمر في رحلة بحث مضنٍ عن تلك الحاضرة الغائبة التي لا تفارق بسمتها خياله أينما حل ، بعدها بمدة يدرك أن لقاءهما مرهون بإرادة القدر وحده ، ذلك القدر الذي جمعمها وفرقهما دون أن يكون لهما أدنى رأي في سير الأحداث .

يتحرك المونولوج في ذهن الراوي الذي لا ينفك متسائلا عن الدافع الذي جعل الزوج يتكلف عناء هذه المكالمة ليخبره بموتها رغم انقطاع علاقته وأخبارها عنه منذ أمد طويل يسبق حتى زواجها من هذا الرجل ، ثم نقرأ بعض الذكريات الحميمية التي يحتفظ بها الراوي لتلك الفتاة التي يقرر أن يطلق عليها اسم **M** ، وبعد أن تكتمل الصورة والأحداث المحيطة بالأحجية التي بدأت بتلك المكالمة المقتضبة لرجل مجهول الهوية بعد منتصف الليل ، يدرك الراوي مقدار لوعته وحزنه لموت تلك الفتاة ، غير أن هذا الحزن يأخذ طابعا أقل حدة للزوج الذي يشعر الراوي بالتعاطف تجاهه ، ويعده بصدق أكثر الرجال حزنا في العالم بسبب ما حل به ، مما يجعله في المركز الثاني بعده مباشرة .

يستعيد الراوي لحظة فراقه الأولى وتبعاتها على روحه اليافعة ووجدانه الغض ، حينما أدرك ألا سبيل إلى استعادة محبوبته التي اختفت فجأة ، فيدرك حينها أنه صار ينتمي إلى عالم (**Men Without Women**) .

هذا الإدراك التي الذي يختبره وهو في عمق حزنه ووحدته وعزلته يعود بنا إلى حتمية الوحدة لدى شخوص هاروكي ، فالرواي يدرك أن فقده ليس حظا عاثرا وقع بفعل فاعل ، بل هو محطة وتجربة وجودية يختبرها كل رجل عشق وأحب امرأة بكل ما تحمله كلمة الحب من مضامين التضحية والتفاني والاستعداد اللامنتاهي للحصول المحبوب والفناء به وفيه ومن أجله ، في الأقل في لحظة من اللحظات . لذلك فإن كل ما يتطلبه الأمر لدخول عالم (**Men without women**) هو أن تختبر هذا الحب الصادق ثم تفقد بعد ذلك محبوبتك ، وبغض النظر عن الكيفية والظروف فيجب عليك أن تدرك أنك لن تعود كما كنت ، بل يجب عليك أن تتقبل ما فقدته ، وتمضي قدما حياتك . وهذا ما فعله الرواي كما يتضح لنا منذ بداية القصة ، حيث نهض من فراشه الذي يتشاركه مع زوجته ، لكنها لن لكون بديلا لما فقد ، ولا ينبغي –وفقا لهذه الفلسفة– لها أن تكون ، بل هي كذلك محطة أخرى في حياة زوجها مثلما قد يكون هو أيضا محطة في حياته ، فكل من في آخر المطاف سيحمل عبء وحدته معه منذ البداية وحتى النهاية .

That's what it's like to lose a woman. And at a certain time, losing one woman means losing all women.

That's how we become Men Without Women

نُزهة في رسالة الغفران

(في الجنان والمحشر والنيران)

مؤمن الوزان

إنَّ رسالة الغفران للأديب واللغوي والشاعر الفيلسوف النابغ أحمد بن عبد الله المعروف بأبي العلاء المعري- واحدة من أفضل الأعمال الأدبية العربية على مر العصور ، بل والأدب العالمي فهي تسبق الكوميديا الإلهية لدانتي في رحلته إلى العالم الآخر .

كتب المعري رسالةً ردا على رسالة وصلته من الأديب الحلبي علي بن منصور المعروف بابن القارح ، ورسالة الأخير عُرفت برسالة ابن القارح ، أرسلها إلى شيخ المعرة ، ذاكرا له فيها أحواله وترحاله ، وطائفة من أخباره وعصره ومن فيه من الملاحدة والزنادقة ، وفيها مقتطفات من الشعر والحكم والنثر المسجَّع اللطيف . وهي رسالة أدبية ولغوية وشعرية وإخبارية . يرد المعري على رسالة ابن القارح برسالة مكونة من جزأين الأول ، وهو المشهور -وموضوع مقالتي- حين أرسل المعري علي بن منصور ولقَّبه الشيخ في رحلة إلى الجنة والنار والمحشر ، وفي الجزء الثاني من الرسالة أجاب فيها عن رسالة ابن القارح ، وهي رسالة لا تقل أهمية من الجزء الأول لمضمونها اللغوي والأدبي والشعري والإخباري عن أحوال العصر ورجاله ولا سيما من الملاحدة والمجّان والزنادقة من حلولية وصوفية متطرفة وشعراء فسقة ، وقد بلغ حجم هاتين الرسالتين ستة أضعاف رسالة ابن القارح تقريبا .

أعود إلى الجزء الأول من رسالة الغفران لأبي العلاء ، إن أهمية هذا النص الأدبي تكمن في اتجاهين رئيسين : الأول قيمته الأدبية والفكرية والآخر أسبقيته وتأثيره . سبق نصُ المعري الكوميديا الإلهية للإيطالي ابن فلورنسا دانتي أليغييري ،عبّر الشيّخ -وهو علي بن منصور

ابن القارح- عن أفضلية الأسبقية والسبق إلى فكرة ما حين يحاور الشاعرَ عدي بن زيد ويذكر له أن شاعرا عربيا مسلما قد نظم على وزن قصيدة له فيقول الشيخُ لعدي : إلا أنك يا أبا سوادة أحرزت فضل السبق .

والمعري قد أحرز فضل السبق على دانتي . لكن الأمر لا ينتهي في السبق فقط بل والتأثير كذلك ، ويفصّل عمّر فرّوخ في كتابه "أبو العلاء المعري (الشاعر الحكيم)" في ذكر التأثير ، وأنقل هنا أوجه الشبه والتقليد التي ذكرها فرّوخ ومن أحب الاستزادة في هذا الموضوع ليرجع القارئ إلى الكتاب المذكور ، والنقط التي ذكرها فرّوخ :

1- كلا الشاعرين اتخذ رسالته سبيلا إلى إظهار مقدرته الأدبية واللغوية وإبراز معرفته بالتاريخ ، وإلى التعبير عن فلسفته الدينية .

2- كلا الشاعرين اتَّخذ من الأشخاص الذين لقيهم هنالك من البشر المعروفين في أيامه أو قبل أيامه أو من الجن .

3- كلاهما جعل أهل الجنة جماعات جماعات ، وجعل أهل النار أفرادا أفرادا .

4- كلاهما وقف على الأشخاص الذين لقيهم يحادثهم في أمور جرت لهم في الدنيا وصاروا إليها في الآخرة ، ولقد قلّد دانتي في ذلك المعري تقليدا تاما...

5- يدهشك أن ترى "المطابقة" التامة بين دانتي وأبي العلاء حين يأتيان إلى قوم قد خفف الله عنهم العذاب أو بعضه .

ولفرّوخ إسهاب في الموضوع أكثر .

وهنا لا يغيب عنا أن المصدر الرئيس لرحلة النيران والجنان مستوحاة ومقتفاة من رحلة الإسراء والمعراج للنبي الأمين (صلى الله عليه وسلم) ، التي ذكرها الله في سورة الإسراء ، وذكرتها بعض الأحاديث ، وقد كثرت الأحاديث الضعيفة والموضوعة والإسرائيليات عن/

في هذه الرحلة ، والتي كان لها الأثر الكبير والواضح الذي لا يقبل الشك في أبي العلاء ورسالته وفي دانتي . ويخصص آنخيل جونزاليز بالنثيا في كتابه تاريخ الفكر الأندلسي موضوعا كاملا بعنوان "دانتي والإسلام" كشف فيه ناقلا بحث الأستاذ ميجيل آسين بلاثيوس في كتابه "الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية" ، وهو بحث شائق ، تبرز المطابقة والنقل في الكوميديا الإلهية من المصادر الإسلامية كرسالة الغفران والأحاديث المتعلقة برحلة المعراج المترجمة إلى اللاتينية والبروفنسية التي عثر عليها المختصون ، وللإطلاع أكثر الرجوع إلى الكتاب المذكور "تاريخ الفكر الإسلامي" .

نعود إلى قيمة نص المعري الأدبية والفكرية ، تبرز قيمة النص من عدة نقاط منها :

- قدرة المعري الخيالية وكيف بعث بمُراسله برحلة إلى العالم الآخر ليكشف له عن مصير الكثير من الناس ولا سيما الشعراء والنحويين سواء في الجنة أو السعير ، وعدَّ كثير الدارسين أن هذا النص عبّر فيه المعري عن سعة رحمة الله ، وأن الحكم على من اشتهر بالزندقة والفسوق لا يصح حتى وإن مات قبل الإسلام أو مات على ما اشتهر به .

- مكانة المعري اللغوية والأدبية والنقدية والشعرية وتمكنه منها ذاك التمكن المشهود له بالإبداع والإصالة ، ومعرفته بالرجال والشعراء وأخبارهم وحتى خلافاتهم ، الأمر الذي مكّنه من إدارة دفة الحوار والنقاش بجاذبية وتشويق ، كما عندما حاور الشيخُ الشاعرَ عدي بن زيد العبادي وطلب منه أن ينشده قصيدته التي مطلعها :

أبلغ خليلي عبدَ هندٍ فلا *** زلتَ قريبا من سواد الخُصوص

فينشده عديا ، فيجيبه الشيخ أن أديبا من أدباء الإسلام نظم قصيدة على هذا الوزن ، وهو المعروف بأبي بكر بن دريد ، ثم يقرأ له أبياتا من شعر ابن دريد ، ويعلق قائلا :

إلا أنك يا أبا سوادة أحرزت فضل السبق .

– يستخدم المعري الشيخَ في مساءلة الشعراء ليبثَّ نقوده في الشعر ، ويصوّب رأيه ويرجّحه على أقوال الرواة ، وينتصر لنفسه بحضرة الشعراء القائلين للأبيات جاعلا إياهم الحكم . وكذلك يتأكد من الشعر المنحول والمنسوب إلى الشعراء ، فيعترف الشاعر كما فعل أعشى قيس في أبيات مطلعها :

أمن قتلة بالأنقا ** ء دارٌ غير محلولة

بأن هذا الشعر لم يصدر عنه .

ويساءل الشيخ الشعراء لماذا قلت كذا في مدح فلان كما سأل النابغة الذبياني في أبيات قالها للنعمان بن المنذر :

زعم الهمام بأن فاها بارد ** عذب إذا ما ذقته قلت ازددِ

زعم الهمام ولم أذقه بأنه ** يُشفي ببرد لثاتها العطشُ الصدي

يكثر علي بن منصور ، مساءلة الشعراء والاستفسار عن صحة شعرهم وما نُسب إليهم ، وما عنوه في هذا البيت وذاك ، وما وجه الصحة في هذه اللفظة أو تلك ، حتى يكاد يكون النص كله كأنه قد كُتب لأجل مساءلة الشعر ونقد شعرهم لتتضح للقارئ مقدرة المعري الأدبية ومعرفته بالشعر والشعراء واللغة ومسالكها .

- إن النص مبني بحبكة ، سواء في تفصيله لفصول الرحلة (الجنة - المحشر - النار) أو تفصيل كل رحلة في الجنة والنار ، إذ تبنى الأحداث تصاعديا ، لتتضح سمات قصة متكاملة مادتها الأدب واللغة وثيمتها الحياة الآخرة ، أو في الأساليب السردية إذ استخدم أسلوب السرد غير المتجانس ، والخطاب المباشر الداخلي وتدخلات السارد الخارجي (الراوي العليم) ، وتعدد مستويات السرد ، واستخدام أسلوب الاسترجاعية (الفلاش باك) ، وهذه تفاصيل وتسميات عُرفت حديثا بعد أن تطور النقد والدراسات البنيوية والسردية ، أو التأني في الكشف عن هويته الشيخ إلى أن كان في أرض المحشر فإن الشيخ يبقى مجهول الهُوية عند القارئ حتى يكشف عنه المعري في وسط الرسالة (النص) ، وإن كان المعري قد كتبها إلى ابن القارح ، ويعرف ابن المُخاطَب أن الشيخ المقصود هو ذاته علي بن منصور* ، لكن قراءة الرسالة دون معرفة أنها رد توضح هذه المزية في النص وانتقاله من الستر إلى الكشف عن الهُوية ، أو الأدلاّء الذي يقودونه في الجنة وحظي الشيخ في الجنة بدليلين هما عدي بن زيد وملك من الملائكة .

***

يستفتح المعري بعد أن قدّم في الرد على رسالة ابن القارح بسرد راوٍ عليم عن رحلة الشيخ في الجنة فيقول :

فقد غُرس لمولاي الشيخ الجليل -إن شاء الله- بذلك الثناء غرسٌ في الجنة لذيذُ اجتناء...

ثم يُكمل بعدها الوصف وما فاز به الشيخ .

ونلاحظ هنا أن الرسالة تبدأ بسرد غير متجانس بضمير الغائب يرويه الراوي العليم "أبو العلاء" السارد الخارجي ، عن الشيخ الجليل ، علي بن منصور الحلبي ، وهو يمضي في الجنة يمضي ويرى أحوال أهلها وحالها ، ويلتقي الشيخ بعدد من أهل الجنة -سأذكر أسماءهم كاملة وأسماء من التقى بهم الشيخ في الجنة والنار في آخر المقالة- ما بين رجال ونساء وحيوانات وجن وملائكة ، ليذكر بعدها علي بن منصور لتميم بن أبي قصته في أرض المحشر وكيف شفع له النبي ودخل الجنة ، ثم ذهابه ولقائه بأحد الجن وهو الخيتعور ثم رحلته إلى النار ولقائه بعدد من أهلها الشعراء ثم عودته إلى جنته حيث يستلقي الشيخ وسط النعيم والحور وينتهي الجزء الأول من الرسالة .

***

ومن أحاديث الشيخ ومحاوراته تبرز العديد من العلامات السردية في هذه الرسالة والبنيوية في حبكة النص .

- فالشاعر ميمون بن قيس الأعشى الذي دخل الجنة لكنه حرم خمرها بعد أن أراد الإسلام فصدته قريش وحبه الخمر ، فشفع له النبي بشعر يقول فيه

ألا أيهذا السائلي أين يمَّمتَ ** فإن لها في أهل يثرب موعدا

فآليتُ لا أرثي لها من كلالة *** ولا من حَفًى حتى تلاقي محمدا

إلى آخر الأبيات

- أما زهير بن أبي سلمى المزني ، وكان قد مات في الجاهلية لكنه دخل الجنة لأنه كما يقول :

كانت نفسي من الباطل نفورا ، فصادفت ملكا غفورا ، وكنت مؤمنا بالله العظيم ، ورأيت فيما يرى النائم حبلا ينزل من السماء ، فمن تعلق به من سكان الأرض سلم فعلمت أنه أمر من الله ، فأوصيت بني وقلت لهم عند الموت : إن قام قائم يدعوكم إلى عبادة الله فأطيعوه ، ولو أدركتُ محمد لكنت أول المؤمنين ، وقلت في الميمية ، والجاهلية على السكينة والسفه ضارب بالجران :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ** ليخفى ومهما يُكتمِ اللهُ يعلمِ

يؤخر فيوضع في كتابٍ فيدخر *** ليوم الحساب أو يعجل فينتقم

- وأما عبيد بن الأبرص فيعرف الشيخُ أن سبب خروجه من الهاوية ودخوله الجنة بيت شعر قاله وسار في آفاق البلاد وهو :

من يسألِ الناس يحرموه *** وسائلُ اللهِ لا يخيبُ

- وأما عدي بن زيد العِبادي ، فقد كان مؤمنا بالمسيح ويقول له : من كان من أتباع الأنبياء قبل أن يُبعثَ محمد فلا بأس عليه . وهو الذي أصبح أول دليل للشيخ في الجنة .

*

- وفيما يخص السرد والرواة ، نلاحظ في غمرة السرد أن الشيخ يختفي كونه شخصية وجهة النظر (التي يعي القارئ عبرها المَشاهد ويرى الجنة) ويصبح السارد الخارجي "المعري" هو ذاته الناطق بلسان الشيخ "المختفي" ويتماهيان في سارد واحد ، كما حدث في الحديث الذي

جرى ما بين نابغة بني جعدة أبي ليلى والأعشى أبي بصير ، ليتحول الحوار إلى نزاع ما بين الاثنين ، وهنا نواجه هَنتين الأولى في البنية السردية باختفاء الشيخ وحضوره السردي ، ويحل محله السارد الخارجي ، والثانية في مخالفة الخبر الإلهي القائل بانتزاع الغل والعداوي في الجنة ، وما حدث بينهما لا يحدث في الجنان ، يقول تعالى "ونزعنا ما في صدورهم من غلٍ إخوانا على سرر متقابلين" .

- ويقتحم السارد الخارجي النص أحيانا متحدثا بأسلوب السرد الحر غير المباشر عما يدور في فكر ونَفْسِ الشيخ (شخصيته الرئيسة) ويتحول السرد من سرد الخارج إلى سرد الداخل :

وهو -زيّن الله الآداب ببقائه- يخطر في ضميره أشياءُ ، يريد أن يذكرها لحسّان وغيره ثم يخاف أن يكونوا لما طلب غير مُحسنين فيضرب عنها إكراما للجليس .

ويبرز الراوي العليم في موضع آخر :

ويميل من خطاب أهل النار ، فينصرف إلى قصره المشيد ، فإذا صار على ميل أو ميلين ، ذكر أنه ما سأل عن مهمل التغلبي ، ولا عن المُرقَّشَين ، وأنه أغفل الشنفري ، وتأبط شرا ، فيرجع على أدراجه ، فيقف بذلك الموقف ينادي : أين عدي بن ربيعة؟ فيقال : زد في البيان . فيقول الذي يستشهد النحويون بقوله :
ضربت صدرها إليَّ وقالت : *** يا عديا لقد وَقَتك الأواقي

وكذلك كما يحكي عنه فيكتب :

فيقول في نفسه : قد علمتُ أن الله قدير .

- ويتدخل الراوي العليم في شرح مقصد شخصيته الرئيسة في النص ، كما حدث في حديث الشيخ مع علقمة بن عبدة :

"فيقول : أعْزِزْ عليَّ بمكانك! ما أغنى عنك سِمطا لؤلؤك ، يعني قصيدته التي على الباء :

طحى بك قلبٌ في الحسان طروب والتي على الميم

هل ما علِمت وما استودعتَ مكتوم

- وقد يغيب الراوي العليم ويندمج مع شخصية وجهة النظر في خطاب مباشر بضمير الشخص الأول كما في :

فليت شعري ما فعل عمرو بن كلثوم ، فيقال ها هو ذا من تحتك ، إن شئت أن تحاوره فحاوره .

فهنا المتحدث لا يبين هل هو المعري أو ابن القارح ، أو أنهما الاثنان ، وكما حدث في مساءلته عمرو بن كلثوم فيقول :

هل يجوز نصب شمطاء؟ فلم يُجب بشيء ، وذلك يجوز عندي من وجهين : أحدهما على إضمار فعلٍ دلَّ عليه السامع معرفته به...

ويقصد السائل هنا البيت :

ولا شمطاء لم يترك شقاها *** لها من تسعة إلا جنينا

لا نعرف السائل هنا أيهما؟ الأرجح أن كلاهما واحد وهو أبو العلاء المعري ، الكاتب لهذا النص .

- ويظهر لنا تعدد مستويات السرد ، وتعدد الساردين ، وتحول الشخصية الرئيسة إلى سارد داخلي ، عندما يحكي الشيخ ابن القارح عن حاله في المحشر وكيف نال الشفاعة بعد أن شُهدَ له بالتوبة (رسالة ابن القارح إلى المعري كتبها ليذكر له توبته ويبرئ نفسه مما أُشيع عنه من أخبار سيئة) . يسرد الشيخ كل هذا لتميم بن أبي ، وهذه النقطة تُحسب لأبي العلاء المعري ، على الرغم من أن هذا الأسلوب (تعدد الساردين ومستويات السرد قد سبق وظهر في حكايات ألف ليلة وليلة) فإن حضوره في رحلة الغفران ، يمنح القصة قوة ومزية في تعدد أشكال بناء النص ، وطرق تركيب القصة ، وتنوع السرد . لم يتوقف الأمر عند هذا الحد فإن قصة الشيخ في أرض المحشر ، تمتاز بـ :

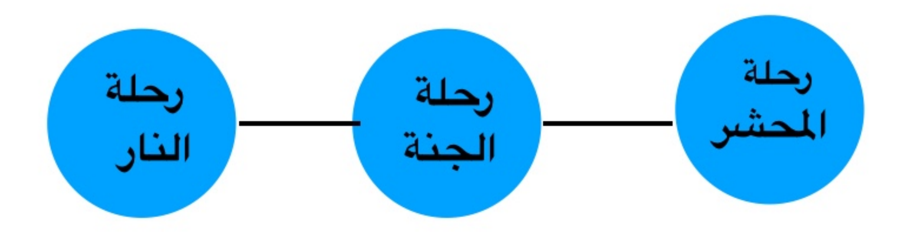
1- استخدم فيها أسلوب الاسترجاعية وعاد بالزمن إلى الوراء متجاوزا البداية التي ابتدأ فيها المعري السرد حين أوجدَ الشيخ في الجنة .

2- تداخل الأزمنة السردية (الحاضر والماضي عبر الاستذكار) فالقصة تجر بخط زمني كرونولوجي واحد ، ثم يتوقف ليرجع الزمن بفرعيّة إلى الوراء .

3- ظهور مستوى خيالي ثانٍ (هذا ما يمثله تعدد المستويات السردية) ، هذا المستوى الخيالي الثاني مثّل نقطة رابط ما بين عالم الجنة وعالم النار في بُنية القصة ، وجعل الرحلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام ، بها اكتملت الصورة واتضحت . فالشيخ مرَّ بالمحشر ثم الجنة ثم النار ، لكن أبا العلاء لم يعرضها بشكلها التتابعي بل تلاعب بها وداخل بعضها ببعض زمنيا وسرديا ومكانيا :

صورة (١)

رحلة الشيخ تبدأ بـ



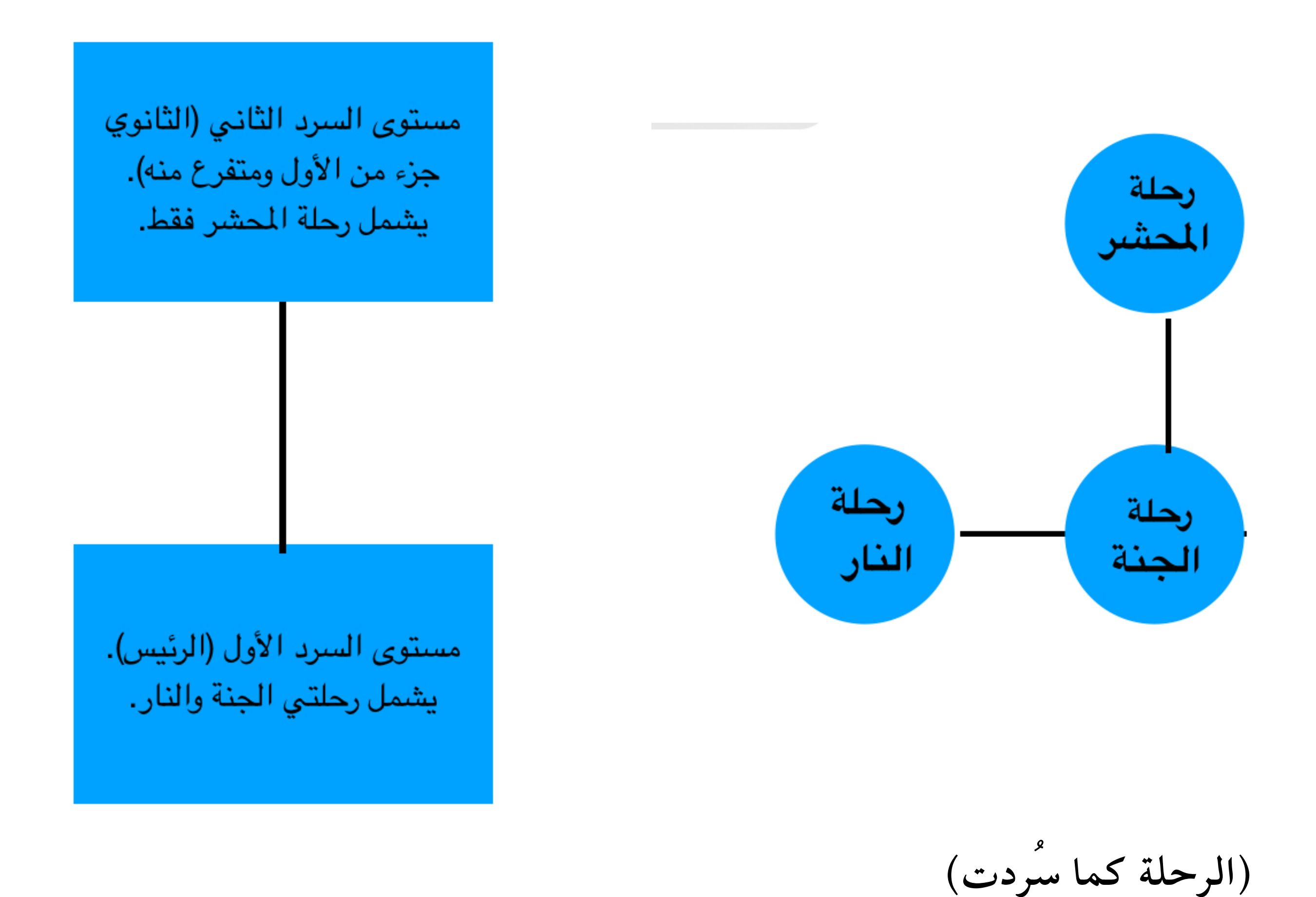
(الرحلة كما وقعت)

وهذه الرحلة كما وقعت (لا كما سُردت) حيث يمر الشيخ برحلته بثلاث مراحل ، تجري في ثلاث أماكن مختلفة في تتابع زمني .

لكن أبو العلاء يسرد القصة على نحو مختلف ، حيث يبدأ برحلة الجنة أولا ثم يغير المكان إلى أرض المحشر تغييرا ذهنيا لا حسيا ، وتغييرا زمانيا بقطعه خط الزمان المتصل التقدمي بالعودة إلى الخلف ، ثم يعود ليكمل إلى رحلة النار ، وتغييرا في مستويات السرد ، حيث

تصبح قصة/ رحلة المحشر جزء من رحلة الجنة لا منفصلة عنها لها كيانها الزماني والمكاني الخاص ، وترتيبها الأولي .

صورة (٢) وصورة (٣) .



(الرحلة كما سُردت)

(مستويات السرد وتداخلها)

- يلتقي الشيخ هنا بعد رحلته مع عدي -وهو دليله الأول في الجنة- بأبي ذؤيب الهذلي .
لكنه لا يذكر أن عديا مضى مع الشيخ لكنه كان موجودا ، إذ يقول : ويمضي في نزهته تلك بشابين يتحدثان وهما النابغتين (نابغة بني جَعدة ونابغة بني ذُوبيان) وحين يقول الشيخ وهو يحاور النابغتين أين لنا بأبي بصير -يقصد الأعشى- فلا تتم الكلمة إلا وأبو بصير قد خمسهم...
يقول خمسهم والدليل أنهم كانوا أربعة من ضمنهم عدي بن زيد ، وهذه من نقاط الضعف في السرد ، واختلال لغة السرد وتركيز الضوء على الشخصية الرئيسة ، وإبعاد الشخصية المرافقة إلى الظل ، في حين تظهر فجأة لماما ثم تعود لتغيب .
**

أما فيما يخص الحبكة في سرد الرحلة فهي :

- متنوعة الأجناس والأنواع والأشخاص فقد التقى الشيخ بأكثر من ستين شخصا ما بين إنسان (رجل وامرأة) وجن وملاك وحيوان .
- متنوعة الأسئلة : فمنها عن الشعر ، ومنها عن الأسماء ، ومنها عن النحو ، ومنها عن نسبة بعض الأبيات إلى الشاعر .
- متنوعة الردود : فمنهم من يجيب الشاعر ومنهم لا يجيبه ، ومنهم يُقصِّر الجواب ومنهم من يُطيله ، ومنهم من نسي شعره ومنهم من يذكره ، ورفض بعض الشعراء تذكر أو إنشاد

شعرهم لكونهم في الجنة وأنساهم نعيمها الشعر والرغبة في إنشاده ، كما فعل الشمّاخ معقل بن ضرار .

- توزع الرحلة في أماكن متعددة ما بين الجنة والمحشر والنار ، بل وأن الجنة نفسها فيها أماكن متعددة وجنان مختلفة ، فهناك جنة لمن التقى بهم الشيخ من شعراء ونحويين ولغويين ، وجنة خاصة بالجن ، وهؤلاء ليسوا بشباب لأنهم كانوا في الدنيا يحظون بالشباب زمنا طويلا جدا ، وهناك جنّة خاصة بشعراء الرُّجز .

- التأخر في الكشف عن هوية الشيخ حتى منتصف النص وهو الأديب علي بن منصور الحلبي ويشهد توبته في أرض المحشر عبد المنعم بن عبد الكريم قاضي حلب في ولاية صالح بن مرداس ، وكان هذا زمن أبي العلاء المعري ، إذ استخدم السارد أسلوب الفلاش بلاك المتجاوز لخط وزمن الحدث الأول ، وبسرد غير المتجانس يتحدث الشيخ بأسلوب الخطاب المباشر عما حدث له في أرض المحشر وكيف نال الشفاعة .

- وجود الأدلاء ، فقد حظي الشيخ بدليلين هما عدي بن زيد ، وملك من الملائكة حين يسأله الشيخ عن الحور العين فيجيبه : اقفُ أثري لترى البديء من قدرة الله .

- كرامات أهل الجنة ومنها الإلهام السريع ، وخاصية لأهل الجنة كما يوردها المعري في رسالته ، وفيها سرعة استجابة الرب الخالق لأهل النعيم ، فيحصلون ما يريدون بلمح البصر ، وقد ذكر هذا في أكثر من مرة .

وكذلك تحول بعض حيوانات الجنة إلى نساء كما في الحيات والإوز التي يصيرهن الله إلى جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يُلتمس به الملاهي ، كما يصفهم .

هذا التنوع يدل على الحبكة الموجودة في النص ، وعلى مهارة في الصياغة ، وإلا لكانت الأحوال والردود مشتابهة وواحدة ، وحال الجميع متقارب ، وهذا ما لا يوجد في النص المسرود ، ولسردت القصة بتتابع لا كما الشكل التي وردت فيه .

***

قوائم بأسماء من التقى بهم الشيخ علي بن منصور المعروف بابن القارح .

من رجال الجنة التي التقى بهم تواليا :

1- ميمون بن قيس الأعشى .

2- زهير بن أبي سلمى المزني .

3- عبيد بن الأبرص .

4- عدي بن زيد العِبادي .

5- أبو ذؤيب الهذلي .

6- نابغة بني جَعدة .

7- نابغة بني ذُوبيان .

8- الراوي أبو عمرو المازني .

9- الراوي أبو عمرو الشيباني .

10- الراوي أبو عبيدة .

11- الراوي عبد الملك

12- لبيد بن ربيعة بن كلاب .

13- حسان بن ثابت .

14- تميم بن مقبل العجلاني .

15- عمرو بن أحمر الباهلي .

16- الشمّاخ معقل بن ضرار .

17- أحد بني ثعلبة بن سعد بن ذبيان .

18- عبيد بن الحُصَين النميري .

19- حُميد بن ثور الهلالي .

20- عمرو ابن أحمر .

21- تميم بن أُبي .

22- الغريض

23 ابن مِسجح .

24- ابن سُريج .

25- إبراهيم الموصلي .

26- إسحاق بن إبراهيم الموصلي .

27- جران العود النميري .

28- الخليل بن أحمد الفراهيدي .

29- ابن درستويه .

30- النضر بن شُميل .

31- أبو عثمان المازني .

32- عبد الملك بن قُريب الأصمعي .

33- الحطيئة العبسي .

في جنة الرَّجَز

34- رؤبة .

35- أبو النجم .

36- حُميد الأرقط .

37- عُذافِر بن أوس .

38- أبو نخيلة .

من النساء :

القيان :

1- بصبص .

2- دنانير .

3- عِنان .

4- أم عمروٍ في معلقة عمرو بن كلثوم :

تصد الكأس عنا أم عمرو *** وكان الكأس مجراها اليمينا

وما شر الثلاثة أم عمرو *** بصاحبك الذي لا تصحبينا

5- حمدونة بنت صاحب الرحى .

6- توفيق السوداء .

7- الخنساء السلميّة .

من سكان الجنة الجن ، ولهم جنان خاصة بهم :

1- الخيتعور .

من حيوانات الجنة :

1- الأسد .

2- الشاة .

3- الذئب .

4- الظبي ، والظبية .

5- الإوز .

6- الحيّات .

أهل النار :

1- إبليس .

2- بشار بن بُرد .

3- امرؤ القيس .

4- عنترة العبسي .

5- علقمة بن عبدة .

6- عمرو بن كلثوم .

7- الحارث بن حلزة اليشكري .

8- طرفة بن العبد .

9- أوس بن حَجَر .

10- أبو كبير الهُذلي عامر بن الحُلَيْس .

11- صخر الغي [صخر بن عبد الله الخيثمي الهذلي] .

12- الأخطل التغلبي .

13- عدي بن ربيعة .

14- المرقش الأكبر .

15- الشنفري الأزدي .

16- تأبط شرا .

17- صخر أخو الخنساء .

---

* علي بن منصور (المصدر : موسوعة رواة الحديث) .

علي بن منصور بن طالب ، أبو الحسن الحلبي ، الملقب دوخلة :

أديب فاضل شاعر ، راوية للأخبار والآداب ، يعلم أولاد الأكابر ، قدم بغداد ، وصحب أبا علي الفارسي النحوي ، وأقام مدة وروى بها شيئا ، روى عنه من أهلها أَبُو مُحَمَّدٍ رِزْقُ اللَّهِ بْنُ عَبْدِ الْوَهَّابِ التميمي .

قرأت على أبي الكرم الهاشمي ، عن محمد بن عبد الباقي ، حدّثنا أبو محمد التميمي إذنا ، أنشدنا أبو الحسن الحلبي المؤدب وذكر أنه مؤدب الوزير المقرئ ، أنشد الوزير المغربي لنفسه :

قطعت الشام في شهري ربيع . . . إلى مصر وعدت إلى العراق

فقال لي الحبيب وقد رآني . . . سبوقا للمضمرة العتاق

سريت على البراق فقلت كلا . . . ولكني سريت على اشتياق

قرأت في كتاب «الشعراء وأخبارهم» للوزير أبي سعيد محمد بن الحسين بن عبد الرحيم قال : أبو الحسن علي بن منصور بن طالب الحلي يلقب دوخلة ، شيخ من أهل الأدب ، شاهدناه ببغداد راوية للأخبار وحافظا لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار ، وفئوما

بالنحو ، وكان ممن خدم أبا علي الفارسي في داره وهو صبي ، ثم لازمه وقرأ عليه على زعمه جميع كتبه وسماعاته ، وكانت معيشته التعليم بالشام ومصر ، وكان يحكى أنه كان مؤدبا لأبي القاسم المغربي الذي ورد بغداد ، وله في هجو كثير ، وكان يذمه ، ويعدد معايبه وشعره يجري مجرى شعر المعلمين ، قليل الحلاوة ، خاليا من الصلاوة ، وكان آخر عهدي به بتكريت في سنة إحدى وعشرين وأربعمائة ، فإنا كنا مقيمين بها واجتاز بنا ، وأقام عندنا مدة ، ثم توجه إلى الموصل ، وبلغني وفاته من بعد .

وكان يذكر مولده بحلب سنة إحدى وخمسين وثلاثمائة ، ولم يتزوج ولا أعقب ، فمهما أنشدنيه لنفسه في الشمعة :

لقد أشبهتني شمعة في صبابتي . . . وفي طول ما ألقى وما أتوقع

نحول وحرق في فناء ووحدة . . . وتسهيد عين واصفرار وأدمع

حَيّ بن يقظان

مؤمن الوزان

إن شخصية حيّ بن يقظان من الشخصيات الخيالية العربية الأولى التي كان لها صيتها وأثرها في النثر القصصي والتخيلي العربي والعالمي . فأول ظهور لهذه الشخصية مدوَّنٌ في رسالة ابن سينا المتوفَّى في عام 1037 م ، هذا الظهور الذي كان فلسفيا ضاربا في الفلسفة والتصوف لم يتبينّ كنهه حتى شرحه ابن سينا لطلابه . يبتدئ رسالته بلقاء الشيخ حي بن يقظان للسارد فيحدث الشيخُ السائلَ عن ترحاله وسفره بين البلاد . يمثل الشيخُ حي بن يقظان في الرسالة وما مر به في جولانه في الأرض العقلَ وصراعه مع الشهوات ورغبات النفس ، وغاية ابن سينا من رسالته تتمحور في مبدأين اثنين يذكرهما الشرّاح : الأول هو إيمانه بالمعرفة الإشراقية وقدرة العقل وحده الوصول إلى الله سبحانه وتعالى ، والآخر هو النظرية الصوفية التي قال بها وهي إن العقل إذا سيطر على الشهوات تمكّن من الإحاطة بالعلوم وعرف ما وراء الطبيعة ، الأمر الذي قاده إلى كثير من المنكرات كإنكار الوحي ، وإمكانية وجود أنبياء بعد النبي ، كون النبوة يمكن أن يصلها الإنسان عن طريق المجاهدة الروحية . عرض ابن سينا رسالته بأسلوب نثري في قالب قصصي مبسط ولغوي متقعر اضطر أن يفسره بنفسه كما أشرنا .

أما الظهور الثاني لشخصية حي بن يقظان فكان للفيلسوف ابن طفيل الأندلسي المتوفى في عام 1185 ، وشخصية حي بن يقظان لابن طفيل هي الأشهر ، وله السبق في إثرائها أدبيا .

يسرد ابن الطفيل قصة حيّ بن يقظان كيف ترعرع وحيدا في جزيرة معزولة وأرضعته الظبية حتى اشتد عوده ، ويُختلف في أصل خلقه على قصتين : الأولى مفادها أنه ابن اخت ملك

تزوجت سرا وبعد الولادة وضعته في صندوق وأرسلته في اليم (محاكاة قصة موسى وأمه عليهما السلام) حتى وصل إلى الجزيرة وأخذته ظبية فقدت وليدها ، والثاني ولادته في طين خاثر ، توفرت فيه أسباب الخلق من مواد وظروف مناسبة حتى تكون وبعث الله فيه الروح (إشارة وإن كانت غير واضحة ولا مقصودة حول بدايات الخلق الذي يؤمن بها التطوريون) .

يبدأ بعدها حي بن يقظان بالتعرف على المكان الذي يعيش فيه ، ويتجول في هذه الجزيرة ، ليكتسب المعرفة تدريجيا تارة بالمراقبة عبر الحواس وتارة بالتفكير ، ليصل في النهاية إلى ينابيع المعرفة ، وإلى المقام الأعلى الإلهي الشريف ، بعد أن يهتدي إلى أن الكون لا بد له من موجد دائم الوجود . هنا يطرح ابن طفيل فلسفته التي تقول بقدرة الإنسان على كسب المعرفة لو ترك وحده وهذا ما يشبه كثيرا ما جاء به ديكارت بعد قرون وفلسفته العقلية التي تنص على أن المعرفة موجودة في جميع العقول ، وكامنة في ذات العقل ، وأن العقل ينالها من داخله لا خارجه ، ورد عليه من رد مخالف إياه في هذا . ويطرح ابن طفيل فيها كذلك مذهبه الصوفي ، وقدرة الناسك المنقطع لعبادة الله على تحقيق السياحة الروحانية في الملكوت الأعلى ، وتمثل هذه المرحلة ختام التعبد والمعرفة الذاتية التي يمكن للمرء أن يصلها وحده . يلتقي بعدها حي بن يقظان بمسافر يأتي إلى الجزيرة هو أبسال الذي يتعرف على حي بن يقظان ثم يحاوره فيجده لا يتكلم أي لغة ، ليعلمه لسانه ، فيخبره حي بن يقظان بقصته ، ويعودان بعدها إلى جزيرة أبسال وملكها سلامان . ينكر حي بن يقظان حال القوم في هذه الجزيرة ، فيدعوهم إلى ما وصل له من عبادات وسلوكيات روحانية ، ويرفض جمعهم المال وسعيهم خلف الحياة ، وأكلهم الطعام فوق حاجتهم وما يسد رمقهم ويعينهم على عبادة الله ،

ويتعجب كيف لنبي هذه الأمة لم يأمرهم بهذا ، فيجد منهم صدا وإعراضا ، فلما يئس منهم ، يرجع إلى جزيرته مع أبسال ، ويعبدان الله حتى يأتيهما اليقين .

هذه الخلاصة قصة حي بن يقظان عند ابن طفيل ، وهي قصة معرفية تطرح قضايا فلسفية وصوفية كالتعلم الذاتي ، والهدي الإلهي الموصل إلى حقيقة وجود رب الكون ، وفي أساس ذاتها صحيح كما أشار النبي (عليه الصلاة والسلام) أن كل مولود يولد على الفطرة ، ويزيد عليها ابن طفيل صوفياته حول التواصل مع الله مباشرة ، والوصول إلى الملكوت الأعلى ، وهذا ما ينافي الدين الحنيف ومنهاج الأنبياء في العبادة . ونرى أن حيّ بن يقظان حين قابل أهل جزيرة أبسلان أنكر عليهم انشغالهم بالحياة ، وهو إنكار يحمل الصواب في ذاته لو كان إنكارا الواعظ لخيرهم دون أن يسلبهم ما منحه الله له وأمرهم به من كسب العيش والعمل والسعي في عمارة الأرض ، لكنه يريد منهم أن يعتزلوا للعبادة ولا يقومون بأي نشاط إنساني كالأكل والشرب والعمل إلا فيما يعينهم على العبادة بمقدار محدود جدا ، وكذلك يرفض جمعهم المال ، وينكر قيمة الزكاة لأن الناس لو عرفوا التعبد الحقيقي لما جمعوا المال ولا أدوا الزكاة ، وهذا ما نخالفه ونرده على هؤلاء لأنه ليس منهاج أنبياء الله (عليهم أفضل الصلاة والسلام) الذين عبدوا الله خير عبادة ودعوا إليه خير دعوة .

يقص ابن طفيل القصة بخطاب مباشر إلى القارئ أو المستمع بأسلوب الراوي العليم وسرد ضمير الشخص الثالث ، إلا أن في كثير من مراحل التطور المعرفي لحي بن يقظان فإن شخصيته تغيب ولا يتبقى منها سوى ضمير الغائب الذي يستخدمه الراوي العليم في سرده ليتحول حي بن يقظان من شخصية مركزية إلى فضاء أثيري يتحدث فيه الراوي عن نفسه بضمير الغائب ، وهذا ما يوضح سبب كتابة القصة التي هي مجرد قالب لأفكار ومذهب ابن طفيل التي أخرجته في كثير من أجزاء القصة عن القالب القصصي إلى سرد فلسفي

وهذيان صوفي ، يختلط في السرد القصصي والنثر الفلسفي المعبر عن أفكار الكاتب لا تجربة حيّ بن يقظان ، وهذا ما أعيبه على القصة .

تبرز التتابعية والتسلسل في بناء القصة على المراحل المختلفة التي مرَّ بها حيّ وكان لها أثرها في تكوينه ابتداءً من قصة خلقه ، إلى اكتشاف العالم ومحاولته ستر عوراته كما يستر الشعر أو الذيل أو الريش الحيوانات الأخرى ، إلى موت الظبية ومحاولته معرفة سبب موتها ، تقليده الغراب في دفن المخلوقات التي تموت ، إلى رؤيته النار ، إلى اكتشافه الشواء صدفة ثم تعلمه الصيد ، إلى بحثه عن مادة الحياة بعد تشريح بعض الوحوش وظنه معرفة سبب الحياة الكامن في القلب ، ثم معرفته البناء ، وتدجين الحيوانات واستخدام بعضها في الصيد ، ثم التفكر في البيئة المحيطة به والنظر إلى السماء ، إلى البحث عن الخالق ، ثم تعبده وصوله إلى مرحلة التي بإمكانه السياحة في الملكوت الأعلى ، ثم لقائه أبسال والذهاب معه إلى جزيرته ، ختاما بالعودة إلى جزيرته مع أبسال ، وعبادتهم الله حتى الموت .

البناء القصصي واضح ، والحبكة في البنية جلية ، وما يعاب عليها إضافة إلى غياب الشخصية والسرد الذي كان سرد الكاتب أكثر من كونه سرد الشخصية ، هو إن ابن طفيل حين يكتب عن المعرفة العقلية لحي بن يقظان واستكشافاته للعالم المحيط به والمملوء بالمخلوقات المختلفة والخلق الرباني العظيم ، فهو يسميها باللغة المعروفة والأسماء المتداولة كأسماء الحيوانات وبقية الخلق الرباني ، والسؤالان اللذان يُطرحان :

بأي لغة كان يفكر حي بن يقظان؟ وكيف عرف حي بن يقظان أسماء هذه المخلوقات ، من الذي علمه أنَّ الغراب غراب ، وما الذي أخبره أن السماء اسمها سماء ، إلى آخره من تساؤلات؟

هذه التساؤلات من الأهمية بمكان نظرا لاختلاف الأسماء بين اللغات ، فهذا يجعل للغراب مثلا لفظا تعريفيا مختلفا في كل لغة ، فكيف اهتدى إلى هذه اللفظة دون تلك ، وبأي لغة كان يفكر ، وهذا السؤال هو الأهم ، وهل نحن بحاجة إلى لغة معينة حتى نفكر ونستكشف العالم؟ أو أن العقل يفكر ويجري العمليات الذهنية دون الحاجة إلى لغة . لذا فلغة حي بن يقظان نقطة جوهرية في القصة لم يتطرق إليها ابن طفيل في عمله . وهي موضوع مثير للتفكير والبحث عن إجابة مقنعة .

الظهور الثالث لحي بن يقظان كان في رسالة شهاب الدين السهروردي المقتول (مقتله 1191 بأمر صلاح الدين بعد أن حثّه علماء حلب على هذا لضلالة السهروردي ومنهجه الكفري المُضل الذي شاع بعد شباب حلب) ، ويقدم السهروردي لقصته بذكره تأثره بقصة حي بن يقظان لابن طفيل وما فيها من إشارات خفية ، ويسمي قصته بالقصة الغريبة الغربية التي يقصها مباشرة بضمير المتكلم ، وهي قصة رمزية جدا لا يكاد يفهم منها المراد الحقيقي ، وهي تعبّر عن فكر السهروردي الصوفي المتطرف ، وفيها من الكفريات والشركيات الشيء الكثير أجلها وصف الله عز وجل بالأب ، ومفادها رحلته إلى قرية ظالم أهلها كما يصفها مع رفيق ، ليحبسهم أهل هذه القرية ويرموهم معلقين في بئر لا يخرجون منها إلا ليلا ، وخلال خروجهم ليلا يبدأ السهروردي برحلته حتى يصل إلى الملكوت الأعلى حيث الله . وتعالى الله عما يصفون .

إن التأثير التراثي الأخير لقصة حي بن يقظان في الأدب السردي والفكري الفلسفي والصوفي ، كان في قصة الكامل لابن النفيس المتوفى في عام 1288 ، نناقشها في القراءة التالية .

إنَّ أحد أهم تأثيرات حيّ بن يقظان سواء ذاك الذي كتبه الرئيس ابن سينا أو ما قصه ابن الطفيل يتمثل في الرسالة الكاملية في السيرة النبوية أو ما يعرف كذلك "رسالة فاضل بن ناطق" للعالم والطبيب والفيلسوف والفقيه الشافعي العلاء بن النفيس القرشي الدمشقي ، أحد أعلام الأمة والمتوفى في القاهرة عام 1288 ، بعد أن كان رئيس الطب فيها .
عارضت هذه الرسالةُ مذهبَ ابن سينا في الفلسفة ويذكر محقق الرسالة عبد المنعم محمد عمر مخالفة ابن النفيس لابن سينا في مبدأين :
الأول : إيمانه بنظرية المعرفة الإشراقية التي تقرر أن العقل الإنساني يستطيع أن يصل وحده إلى حضرة الحق سبحانه لأنه موهبة من الله الذي أفاضها على الأرواح الإنسانية ، لذلك فإن العقل البشري يستطيع وحده أن يصل إلى ما دعاه الأنبياء والمرسلون .
الثاني : النظرة "الصوفية الفلسفية" التي قام بها "الرئيس ابن سينا" في قصة حيّ بن يقظان ، ومفادها أن العقل إذا سيطر على الشهوات والغرائز والملكات الإنسانية الأخرى ، فألزم الإنسان أن يتوغل في الرياضة الروحية ومجاهدة النفس ، استطاع العقل وحده أن يرى المعارف ، واستطاع الكشف عن معميات ما وراء الطبيعة .

وشابهت هذه الرسالةُ قصة حيّ بن يقظان في خلق ما أسماه ابن النفيس "كامل" ، وعيشه في جزيرة عرف فيها ذاته واكتشف محيطه وتوصل إلى المعرفة الكلية ، والتقائه بأناس رماهم البحر إلى جزيرته ليعلموه لغتهم ثم ينطلق معهم إلى أرضهم .

كان هذا التشابه في أول القصة فحسب ثم يشرع بعدها في بيان محور النص ، وهو كيفية معرفة هذا الكامل أهمية وجود النبي وما صفاته وكيف أحواله ، وما الذي يحل بعد وفاته ، فهيا بنا نكتشف العمل .

يروي نص ابن النفيس سارد داخلي اسمه فاضل بن ناطق (الاسم فاضل من الفضل ، وناطق من العقل والمنطق ، مما يعطي إشارة على قيمة سارد النص ومكانته) الذي يتكلم فيه عن هذا الإنسان الذي أسماه كامل ، هذا السارد الداخلي خلق لنا مستويين سرديين وثلاثة أزمنة :

المستوى السردي الأول : مستوى الحدث الخاص بالكامل .

المستوى السرد الثاني : مستوى الحدث الخاص بسرد فاضل بن ناطق .

أما الأزمنة :

الزمن الأول : زمن وقوع الحدث الخاص بالكامل .

الزمن الثاني : زمن الخاص بقص فاضل بن ناطق للقصة .

الزمن الأخير : هو زمن كتابة ابن النفيس لهذا النص .

هذا التنوع السردي وتعدد مستوياته ، يبين أن النص قد برز مستواه منذ البداية فهو ليس سردا متجانسا ولا خطابا مباشرا ولا نثرا خالٍ من زمن حدث رئيس ، كعادة الكتب الفكرية والشرعية في التراث .

تتوزع هذه الرسالة كما يفصلها ناطق بن فاضل إلى أربعة فنون :

الفن الأول : في بيان كيفية تكون هذا الإنسان المسمى بكامل .

الفن الثاني : في كيفية وصوله إلى تعرف السيرة النبوية .

الفن الثالث : في كيفية وصوله إلى تعرف السنن الشرعية .

الفن الرابع : في كيفية وصوله إلى معرفة الحوادث التي تكون بعد وفاة خاتم النبيين صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين .

يتضح من هذا التقسيم ما أشرتُ إليه في أن التشابه مع قصة حيّ بن يقظان لابن الطفيل ، هو تشابه ابتدائي خصه بربع الرسالة ، والأرباع الثلاثة الباقية موزعة قسمين :

الأول : ربعان يخصان السيرة النبوية ومنها اسم السيرة الكاملية في السيرة النبوية ، وهي نصف الرسالة .

الآخر : ربع يخص الواقع ما بعد وفاة النبي (صلى الله عليه وسلم) ، والواقع إذا عمَّ الشر والفساد في أرض الإسلام وما يجلبه الأمر من تسلط الأعداء وهزيمة المسلمين أمامهم ، وهو بحث ينطلق من مبدأ الذنوب تجلب العقاب المتمثل بالأعداء لا الكوارث الطبيعة لحرمة أمة خاتم النبيين عند الله عز وجل .

يشمل الفن الأول من الكتاب قصة خلق الكامل في جزيرة اتفقت فيها الظروف المناسبة لتكوّن وتساهم في خلق هذا الكامل من طين خاثر يفصلها ابن النفيس في شرحه مستفيدا من خبرته وعمله في الطب (وتكرر هذا كثيرا لا سيما في هذا الفن) ، لينشأ بعدها هذا الإنسان في هذه الجزيرة . إن إشارة هذه النقطة إلى التخلّق من دون التقاء الذكر والأنثى من من الإشارات الإسلامية التي قال بها التطوريون لاحقا في تفسيرهم لنشأة الحياة فوق

الأرض ، وهذا يضفي سمة معرفية وعلمية بارزة على هذه النقطة . ويتبع ابنُ النفيس ابنَ الطفيل في قصته حول كسب الكامل معلوماته ومعرفته عن طريق الحواس والمراقبة والتفكر في هذا الخلق حتى وصل إلى معرفة وجود موجود واجب الموجود وهو الخالق وله في هذا تفسير رائع دقيق في إثبات الخالقية فيقول :

وكان قد شاهد كثيرا من الأجسام توجد تارة وتعدم أخرى فعلم أن وجود تلك الأجسام وعدمها ، كل منهما غير مستحيل (أي غير مستحيل وجودها -إضافتي-) ، وذلك ما نسميه بالممكن ، فرأى أن هذا الممكن ليس يجوز أن يكون وجوده أو عدمه من ذاته وإلا لم يفارقه ذلك الأمر الذاتي (أي أن الوجود والعدم ليس من إمكانية الممكن وهو المخلوق العادي ونحن نرى اليوم أن الإنسان يولد دون إرادته ويموت دونها) فهو إذًا من غيره ، فهل الفاعل لوجود الممكنات ممكن أو ليس كذلك؟ فإن كان ممكنا كان وجوده من غيره أيضا وتسلسل ذلك ، فلا بد من الأشياء إلى موجد غير ممكن ؛ إذ لولا ذلك لاجتمعت علل ومعلولات لا نهاية لها ، وكانت بجملتها ممكنة أيضا فكانت محتاجة إلى موجد غيرها والذي هو غير جميع الممكنات فهو غير ممكن . فلا بد وأن يكون واجبا فإذا لا بد وأن يكون لهذه الموجودات موجد هو واجب الوجود وذلك هو الله تعالى ، ولا بد وأن يكون عالما بكل شيء وإلا لم يكن فعله متقنا ، ولا بد أن يكون في غاية الاعتناء بكل شيء ، وإلا لم يجب أن يكون كل شيء على أفضل الأحوال الممكنة له ، فظهر لكامل إذًا أن لهذه الموجودات موجدا واجب الوجود ، وعالما بكل شيء ومعتنيا بكل شيء .

نرى في هذه الأسطر مدى الدقة في التفكير والبلاغة في الإفصاح والقوة في الحجة والبلوج في البرهان . ويبتع ابن النفيس هذا الخط في تبيان الحجج العقلية الدالة على ضرورة وجود

النبي ، والشريعة ، والمعاملات بين البشر ، إلخ . ثم يقوده التفكير إلى ضرورة وجود النبي ، وتوصل إلى ثلاث منافع للنبي :

الأول : إنه يبلغ الناس شرع الله عز وجل كما ذكرناه .

الثاني : إنه يُعرِّف الناس بجلال الله تعالى ، وبسائر صفاته .

الثالث : إنه يعرفهم حال المعاد وما هو معد لهم في الدار الآخرة من السعادة والشقاوة (ويرد في هذه النقطة على قول الرئيس ابن سينا الناص على أن البعث هو للأرواح لا الأجساد ورد على كل من أنكرَ بعث الأجساد) .

يشرع بعدها في الفن الثاني والثالث ، ففي الفن الثاني يتحدث عن نسب النبي ، وموطنه ، وتربيته ، وحاله مع الشهوات ، والهيئة ، والصحة ، وانجابه الأولاد ، ودعوة الناس ، واسمه ، وكتابه . والفن الثالث يشمل بابين : الأول فيما يأتي به النبي من التكاليف العلمية ، والآخر ما يأتي به النبي من التكاليف العملية .

ولا يظننَّ القارئ أن السيرة هنا سيرة سردية قصصية بل هي سيرة فكرية عقلية تحليلية قائمة على ما ورد من سيرة النبي في خطوطها العريضة ، فيذكر أن الكامل تفكر في هذا النبي وصفاته ومؤهلاته ، فيبدأ هذا الكامل بالتفكّر ونتيجة تفكّره مطابقة لسيرة النبي (عليه أفضل الصلاة والسلام) . إن هذا التحليل العقلي القائم على التحليل والتفسير والحجج المنطقية يبرز قيمة الرسالة الفكرية بل ونفاذ بصيرتها وقدرة صاحبها ، وكذا الأمر مع الفن الرابع الذي ذكر فيه أحداث ما يقع بعد وفاة هذه النبي من صراع ، وكذلك ما يحدث بعدها في القرون المتأخرة من حرب وهزيمة ضد أهل الكفر ، وجدير بالذكر أن زمن ابن النفيس ، كان في العهد الأخير من الحروب الصليبية ، هذه الحروب التي امتدت منذ عام 1095 بدعوى البابا أوربان الأول وحتى نهاية الـــــــــربع الثالث من القرن الثالث عشر ، وقد

جرّت هذه الحروب من ويلات وتراجع وتقهقر وهي من أعظم البلايا التي حلّت بالأمة والموضوع فيها يطول ، وما يهمنا هو التأثير التي خلفته هذه الحروب في فكر ابن النفيس وأن الابتعاد عن شرع الله موجب العقاب ، وانتشار الفساد موجب للهزيمة أمام الأعداء . وفي هذا الفن الأخير الكثير من النُقط المثارة والتي تستوجب الوقوف والمطالعة والرد عليها بالتفصيل وتناولها بالإسهاب حتى تكتمل الفائدة ولعلنا نعود لهذا مستقبلا .

يتبقى السؤال هل يمكن أن نسمى الرسالة الكاملية بالقصة؟ إن هيكل القصة فيها معدوم وإن كان في بعض أجزائه كما في الفن الأول ذا طابع قصصي لكنه في عمومه كتاب فكر لا قصص ، ومن الإشارات التي تثبت هذا قوله : "ولقد ذكرنا هذا في كتاب آخر" .

والسارد القصصي لا يخرج بهكذا ملاحظات إن أراد القص ، وتتمحور أهمية الرسالة في أسلوبها ولغتها وكونها تحليلا عقليا ومنطقيا يرد فيه ابن النفيس على سابقيه ومخالفيه ، ويُثبت فيها أهمية وجود النبوة ، وشرح أُسسها بإيجاز لمّاح ذكي وعقلي .

الجانب الآخر المهم في هذا النص هو التحليل بناءً على الماضي والحاضر المعاصر ، فهو يأخذ السيرة النبوية كما ذكرنا معتمدا عليها في خلق نصه وهنا تُفقد الإبداعية ونتحول إلى التحليلية والتفسيرية ، وهذا ما يسحب منها البناء القصصي ويثبت عليها السردية الفكرية .

تسوكورو عديم اللون وسنوات حجّه - هاروكي موراكامي

مؤمن الوزان .

يعمل هاروكي موراكامي في كثير من رواياته تقريبًا على خلق عالم قريب من السوريالية والغرائبيات ، وجعل المعتاد غير معتاد ، وتصويره بشكل مختلف ، دافعًا القارئ إلى إعادة النظر في المسلَّمات التي حوله وتحيط به ، لكنه في هذه الرواية ينحى منحًى آخر رغم محاولته المحافظة على الجو الذي كثيراً ما يثيره في أعماله الروائية والقصصية .

يجد تسوكورو تازاكي ذو العشرين عاما نفسه خارج مجموعة الأصدقاء الخمس (ثلاثة ذكور وأنثيان) -التي عاش فيها طويلاً وقضى مدة من حياته في رحابها- دون أن يفصحوا له عن السبب في طرده ولا الدوافع خلف مقاطعة تامة لم يردوا بعدها حتى على اتصالاته أو يمنحوه تبريرات فعلتهم ، ليدخل بعدها في أزمة نفسية كان الموت جل ما يفكر به ويرغب به . وبعد مروو ست عشرة سنة ، لم يلتئم الجرح وبقيَ ينزف إلى الداخل ، يلتقي بسارة -تكبره بسنتين- التي تشير عليه بالعودة إلى الماضي بدل الهرب منه وتجنبه فلا فكاك مما حصل إلا بمعرفة الحقيقة التي بقيت كل هذه السنوات مجهولة وغائبة عنه ، ليبدأ تسوكورو رحلة لقاء الأصدقاء واكتشاف الحقيقة .

يخوض تسوكورو (يعني اسمه باليابانية الذي يصنع أو يبني) تجربة قاسية بعد طرده وما يزيد قسوتها شعوره الذي رافقه عندما كان في المجموعة أنه "عديم اللون" إذ أسماء كل أصدقائه الأربعة تعني لونًا ما (الأبيض والأسود والأحمر والأزرق) ، أما هو فبلا لون في الاسم ولا الحياة . بدت هذه أكثر من مجرد مصادفة ، بل مزية له جعلت منه هدفًا للإقصاء وتحمل الخسارة بسبب جريرة لم يقترفها ، لكن انعكست الحياة معه مزيحةً إياه عن مساره

الذي كان يرغب بسلوكه رفقة هذه المجموعة ، ولتصبح مهمة العودة والنجاة من هذا المخاض العسير مرتبط بإيجاد لونه الذي فقده ، لكن أي لون ، وكيف سيجده ، وما شكل العالم بعدها؟ تبقى أسئلة تدور في عقله ، ورافقته حتى بعد أن أصبح مهندسًا (يبني "يصنع" المحطات) إلا أنها محطات بلا لون ، فهو لم يجد لونه بعد ، اللون الذي تنبّه لقيمته بعد الطرد من مجموعة الأصدقاء منذ سنوات الدراسة الأولى في الكلية .

هذه السنوات الستَّ عشرة ، سنوات التطهير والتكوين أبرزت له المناطق المظلمة في ذاته ، المناطق التي لم يكن ليصلها لولا الصدفة التي جمعته بهايدا الذي أدخله إلى عالم معزوفة ليست (سنوات حج) ، المعزوفة التي حوت من بين مقاطعها الموسيقية العديدة قطعةَ (**Le mal du pays**) الموسيقية التي أعادته بالذاكرة إلى مجموعة الأصدقاء ، وإلى الماضي الذي لم يعد يعرف ما يربطه به سوى الألم .

يعمل هاروكي على خلق توازن ما بين معزوفة ليست (سنوات حج) وسنوات تسوكورو ، ليعيد تكوين تسوكورو ذاتيًا ، ومتعرفًا على العالم الذي شقَّ دربه رغم الألم ومدى ما يمكن أن تكون الحياة قاسية ، وليجعل تسوكورو يبني نفسه بنفسه عبر ممر الحياة الذي سلكه ، وفي السعي إلى محاولة اكتشاف ما حدث منذ ستِّ عشرة سنة .

**

تعد معزوفة ليست (سنوات حج) أفضل أعمال الموسيقار الألماني ، وتتكون من ثلاث متتاليات موسيقية (السنة الأولى : سويسرا ، السنة الثانية : إيطاليا ، السنة الثالثة) وأُلِّفت أجزاء هذه المعزوفة في مراحل زمنية متفرقة . تضم كل متتالية مقطوعات متعددة ، اختار هاروكي قطعةَ (**Le mal du pays**) لتكون حاضرة ومحورًا في عمله .

ولا تخرج هذه المعزوفة من كونها نتاجًا لحياة ليست وجزءاً متأثرًا بالحركة الأدبية الرومانسية في أوائل القرن التاسع عشر ، فالعنوان يشير إلى رواية غوته "سنوات تعلم فلهلم مايستر" (وهي الرواية التي رسَّخ فيها غوته الأسس لرواية التكوين وأنشأ قالبًا لها ، وتتعامل روايته مع تطور أخلاقيات الشاب الصغير ، حيث تقود المعاناة والخسارة الفتى فلهلم في سبيلٍ إلى استيفاء الذات والحكمة -لا يختلف الأمر كثيرا مع تسوكورو-) . ويقول ليست الذي يقدّم لكثير من مقطوعاته الموسيقية بقطع أدبية من أدباء لعصره أو سابقيه فيقول :

"لقد سافرت مؤخراً إلى العديد من البلدان ، مارًا بمواقع وأماكن مختلفة جللها التاريخ والشعر ، وشعرتُ بظاهرة الطبيعة ورؤاهم حاضرة والتي لم تمر في ناظري كصور بلا معنى بل أثارت مشاعر عميقة في حنايا روحي ، وعلى الرغم من كونها غامضة فقد كوّنت بنفسها علاقة فورية فيما بيننا ، علاقة غير محددة لكنها حقيقة ، وغير قابلة للتفسير لكنها ذات تواصل لا يمكن إنكاره . لقد حاولت أن أصوّر بالموسيقى القليل من أقوى الأحاسيس وأكثر الانطباعات حيّوية" .

**

يمضي تسوكورو سنوات حجه التكوينية والتطهيرية في دربه إلى ذاته- حج إلى الداخل ، وبمعونة الموسيقى وقطعة (Le mal du pays) -بعزف الروسي لازار بيرمان- قطع طريقا طويلا من إعادة صياغة رؤيته للعالم ، وإنهاء سنوات حجه ، واكتشاف لونه الذي بقي طويلاً يجهله- لون التعايش مع الحياة بعد النجاة وفن البقاء حيًا . على الرغم من كل هذا فإنه لم يخض هذه الرحلة وحيداً بل بمساعدة آخـــــــــــرين ، ولربما أفضل ما يصف هذا الأمر تسوكورو نفسه حين يقر "أن القلب الجليدي في داخله لن تكفيه حرارته لوحده لتذيبه بل بحاجة إلى إلى حرارة شخص آخر" هذه الحرارة التي وجدها في الحب ، لكن الحب هو

الآخر كشف ضعف تسوكورو وأن مرور كل هذه السنوات وسلوك هذا الدرب الطويل من الحج لم يكونا كافيين لجعل تسوكورو واثقًا من نفسه بل بقي جزء منه شائبًا وبحاجة إلى آخر يعينه ويرشده كما تبينّ بعد رحلته إلى فنلندا لرؤية صديقته القديمة إري ، فقد سافر إليها استجابة لنصيحة وعاد منها يحمل نصيحة .

إن أبرز ما يميز هذا العمل لهاروكي ، هو التعامل مع الزمن الروائي . إذ تنقسم الكثير من فصول الرواية على زمنين : الزمن الماضي المتصاعد الذي أعقب الطرد من المجموعة قبل ستَّ عشرة سنة ، والزمن الحاضر بعد ست عشرة سنة الذي يلتقي به تسوكورو مع سارة التي تعينه على العودة إلى الماضي وتساعده وتحثّه عليه . وفي ظل هذا الانقسام ما بين الزمنين فإن التداخل يحصل تارة من قبل الراوي العليم ، الذي يسرد الرواية بضمير الشخص الثالث ، مستخدما الاسترجاعية أو الاستباقية في سرد بعض الأحداث ويضمِّنها مع الحدث الرئيس مما كوّن نسيجًا بنيويًا ماتعًا في سرد أحداث الرواية .

ذو العقل يشقى - ألكسندر غريبايدوف

مؤمن الوزان

مسرحية "ذو العقل يشقى" واحدة من الكلاسيكيات الأدبية المهمة في الأدب الروسي ، وأفضل أعمال ألكسندر غريبايدوف ، وتأثر بها أدباء مثل دوستويفسكي وأنطون تشيخوف . لم تُنشر المسرحية الشعرية الكوميدية والهجائية للمجتمع الروسي لمرحلة ما بعد حملة نابليون إلا في عام 1833 بعد موت الكاتب بأربع سنوات ، إذ منعت الرقابة نشرها لما وجدته فيها من سخرية وتهكم من المجتمع الموسكوفي وطبقة عليّة القوم والانتقاد لسلوكياتها الزائفة والعلاقات القائمة على المصلحة والنفعية .

ولد الشاعر والمسرحي والدبلوماسي الروسي غريبايدوف في موسكو ما بين (1790-1795) ، درس في جامعة موسكو ونال درجة الماجستير في الفيلولوجي ، وانخرط بعدها في برنامج الدكتوراة إلا إنه تركه ولم يكمله .

كانت حياة غريبايدوف ، التي جمعته بصداقة مع شاعر روسيا الأكبر ألكسندر بوشكين ، حافلة بالأحداث رغم قصرها فقد انضمَّ إلى الجندية المقاومة لحملة نابليون على روسيا في عام 1812 ، وخدم في روسيا البيضاء قبل استقالته عام 1816 ، ليشترك بعدها في ثورة ديسمبر عام 1825 ضد القيصر نيكولاس الأول ، واعتقل في سنة اللاحقة لكن أطلق سراحه بعدها بمدة .

عُينّ غريبايدوف سفير روسيا في طهران عام 1828 بعد زواجه نينا ذات الستة عشر ربيعا بستة أشهر ، وبعد الحرب الروسية - الإيرانية ومعاهدة تركمانجي المهينة التي تخلت فيها إيران عن عدة مناطق في جنوب القوقاز ومناطق أخرى لصالح الإمبراطورية الروسية .

كانت تلك المدة مليئة بشعور العداء تجاه الروس في إيران ، ولم تكن بالأجواء الطيبة بتاتا وزاد من حدتها هرب أرمينيتين من جواري حريم الشاه وسبقهما هرب مخصي أرميني وطلبوا اللجوء في السفارة الروسية ، وعلى الرغم من طلب الشاه إعادتهم فقد رفض السفير هذا ، وكانت المعاهدة تجيز للجورجيين والأرمينيين العودة إلى جورجيا وأراضي أرمينيا الشرقية ، لتزداد حدة غضب الدهماء ويطوقوا السفارة الروسية في طهران ويتحول الأمر إلى غوغائية ، الأمر الذي اضطر غريبايدوف على الموافقة بإعادة الهاربات لكن بعد فوات الأوان ، إذ اقتحمت الدهماء السفارة وقتلت موظفي السفارة وألكسندر الذي قطع رأسه ، ورميت جثته من النافذة وسُحلت في الشوارع ، وعرضت رأسه في كشك كباب في الحادي عشر من شهر شباط/ فبراير 1829 .

بعد أربعة أشهر في حزيران/ يونيو سافر بوشكين إلى جنوب القوقاز والتقى بعدد من الرجال الإيرانيين الذي ساعدوه للحصول على بقايا جثة غريبايدوف ، ودفنها في تيلفس – جورجيا .

تدور أحداث المسرحية في روسيا داخل منزل بافيل أفاناسيفتش فاموسوف ، رئيس مكتب حكومي ، الذي يُحبُّ ابنته صوفيا بافلوفنا الشابُ الألمعي الذكي ألكسندر تشاتسكي ، وكان قد ترعرع معها في منزل فاموسوف بعد موت والده ، إلا أنه يتركها ويسافر ليعود بعد ثلاث سنوات ويجد أن الوضع لم يكن كما كان ، وأن رغبته بالزواج منها تواجهها عقبات كثيرة أبرزها مولتشاين مساعد فاموسوف ، الذي كان يسكن معهم في المنزل أيضا .

تقع صوفيا في غرام مولتشالن بعد سفر تشاتسكي ، لكن طبيعة مولتشالن الوغدة والنفعية التي تجعله يخادع ويفعل كل شيء ليحافظ على عمله والسكن في منزل فاموسوف تخلق

الحدث في المسرحية ، وفي ظل هذه الأحداث الدرامية ذات الطابع الهزلي والساخر والتهكمي الناقد للمجتمع الروسي تتداخل الأحداث وتظهر شخصية الكولونيل سكالوزب سيرجي سيرجفيتش ، الذي كان فاموسوف يرغب بتزويجهِ ابنته ، وسكالوزب هذا ، رجل لا يهمه شيء سوى المناصب والترفيعات والمكانة الاجتماعية العالية التي يسعى ليترقيها (كانت فئات المجتمع الروسي مقسمة إلى طبقات ورتب اجتماعية) ثم تظهر الشخصيات الأخرى فوق خشبة المسرح تباعاً دافعة الحدث في المسرحية إلى الأمام .

تدفع طبيعة تشاتسكي المرحة والذكية والتهكمية إلى رفض العادات الكثيرة للمجتمع الروسي وكيفية تعاملهم المزيف والمجوف اعتمادا على المظاهر ، وينفر من الولع الروسي بكل ما له علاقة بفرنسا والفرنسيين واللغة الفرنسية ، وتبرز قيمة المسرحية في هذه النقطة ذات النقد الذاتي اللاذع للمجتمع الروسي وقتئذ . ويبقى تشاتسكي رغم كل ألمعيته يلاحق صوفيا لمعرفة مشاعرها التي تنفر منه بشدة ، ليقع تشاتسكي ضحية ذكائه ورفضه للمظاهر الاجتماعية المنافقة والتقليد الخاوي لكل ما هو آتٍ من خارج البلاد .

تتوزع المسرحية في أربعة فصول ، انكشفت في نهايتها الحقائق في مأساة هزلية (تراجيكوميديا) ، التي تعد من أبرز سمات العمل التي خصص لها جاستين وليام بحثًا بعنوان "توقُّعُ تشيخوف : العناصر التراجيكوميديّة في مسرحية غريبايدوف (ذو العقل يشقى)" لجامعة أوهايو ، ويذكر في مقدمة بحثه :

"غلبت القراءة الأيديولوجية على دراسات مسرحية غريبايدوف "ذو العقل يشقى" في القرنين الماضيين . ففي السنوات الأولى بعد نشرها ، أطلقت المسرحية شرارة الجدل ما بين النقّاد المحافظين والكتّاب الرومانسيين-الديسمبريين بشأن وصف المجتمع الموسكوفي . أما النقّاد المتقدمون في أواخر منتصف القرن التاسع عشر ، أمثال فيسارين بيلنسكي ونيكولاي

دوبروليوبوف ، فقد أشادوا بالعمل على أنه أول الأوصاف الحكيمة للواقعية الروسية ، العُرف الذي استمرَّ ، حسبما رأيا ، مع بوشكين وغوغول . وسيمجِّد النقّاد السوفييت قراءة "ذو العقل يشقى" في القرن العشرين .

كانت القراءة السياسية للعمل مُسيطرة ، فاستعرض العديد من النقّاد العمل على أنه بيان الحركة الديسمبريّة ، وأن تشاتسكي هو بطلها وخطيب الحركة المفوّه . حتى الشكلانيون لم يكونوا في منأى عن هذا ، فقد ركّز يوري تينيانوف على النماذج التاريخية لشخصيات المسرحية أكثر من جوانب الإبداعية الشكلانية . أما الدراسات الغربية للمسرحية فهي محدودة نسبيًا ، وتضمَّنت إعادة تقييم لبعض شخصيات المسرحية وتحليلات لوزنها الشعري ولغتها" .

لهذه المسرحية أثر واضح في الأدب الروسي فقد ذكرها دوستويفسكي في رواية المراهق وكذلك في رسائله ، وذكرها أنطون تشيخوف في قصة العازف الأجير ورواية حكاية مملة حين يقول : إن مسرحية ذو العقل يشقى ليست مسرحية مملة فإنها تهب عليَّ من خشبة المسرح ذات رائحة الروتين التي كانت تثير فيَّ الملل منذ أربعين عاما مضت ، عندما كانوا يضيفونني عواءً كلاسيكيا ودقا على الصدر ، وبعد كل زيارة للمسرح أخرج أكثر محافظة عما كنت عليه عند دخولي .

ويقول في موضع آخر من ذات العمل : لماذا يجب على الممثلين أن يحاولوا إقناعي بكل الوسائل بأن تشاتسكي ، الذي قضى وقتا طويلا يحدث الحمقى والمُحب لفتاة حمقاء ، كان رجلاً ألمعيًا . . .

ويقول عنها الممثل المسرحي كونستاتين ستانسلافسكي (الذي أحدث ثورة في عالم التمثيل المسرحي الروسي وأدّى وشارك في أداء مسرحيات لتشيخوف من أبرزها مسرحية

"النورس" الشهيرة) : "إنَّ مسرحية "ذو العقل يشقى" من النوع الهزلي . وتبرر مشاهد كثيرة بأكلمها هذا الأسلوب المسرحي ، لكن ثمة كثير من أسى الكاتب المر بحق وطنه وشعبه في هذه المسرحية العظيمة . . . لقد أظهر المسرحيون الكلاسيكون حبًا عميقًا لشعبهم ووطنهم عبر إنزال دموع الجمهور المخفية وسط ضحكهم- وهي سمة معبّرة في العديد من الأعمال الفنية الروسية" .

وذكرها أيضا بولغاكوف في مسرحية الجزيرة القرمزية .

على الرغم من كل هذه الشهرة فإن المسرحية لم تترجم إلى العربية إلا مؤخرا بترجمتي عن الإنجليزية ، وأما العنوان "ذو العقل يشقى" المقتبس من شعر المتنبي :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فلا أعرف من صاحبه على الرغم من وجوده بهذه الصياغة في أعمال دوستويفسكي وتشيخوف وبولغاكوف .

رواية Miss lonelyhearts - ناثانيل ويست

مؤمن الوزان

تجرفنا بعض الأعمال بساحريتها حتى تمنعنا من كل شيء سوى قراءتها وقراءتها حتى ننهيها ، ورواية **Miss lonelyhearts** واحدة من هذه الروايات المدهشة بروحانيتها والمذهلة بتعامل كاتبها مع قضايا كالألم والمعاناة والمأساة والعذابات الإنسانية ، صاهرا إياها في قالب من الكوميديا السوداء والفلسفة والدين والسلوكيات الأخلاقية والمعاملات الإنسانية .

ولد ناثانيل ويست في عام 1903 في نيويورك . عمل مديرا في فندق وكاتب سيناريو وروائيا كتب روايات ساخرة سوداوية . جمعته صداقة مع الروائي الأمريكي الشهير ف . سكوت فيتزجيرالد حتى وفاة الاثنين ، ويُزعم أن سبب موت ناثانيل بحادثة سير مع زوجته في الثاني والعشرين من شهر ديسمبر/ كانون الأول عام 1940 ، بعد يوم واحد من وفاة فيتزجيرالد- هو لقيادته السيارة بسرعة متأثرا بوفاة صديقه . على أي حال ، فإن حياته القصيرة لم تكن حاجزا أو مانعا من الإبداع الأدبي والروائي ، فكتب روايات من بينها روايتنا هذه .

تعد رواية "**Miss lonelyhearts**" أشهر أعماله رغم قصرها . نشرت في عام 1933 في عصر الكساد الاقتصادي العظيم الذي استمر منذ عام 1929 حتى نهاية ثلاثينات القرن الماضي ، ويبدو تأثير هذه الأزمة الاقتصادية وما تجره على حياة الأفراد من عواقب وخيمة- واضحا في الرواية وحبكتها وأسباب كتابتها ، فالرواية ابنة عصرها ومرآة أزماته . عرفتُ هذه الرواية أول مرة وقرأت نبذة عنها وأنا أقرأ رواية "الرجل في المعقل العالي" للروائي الأمريكي فيليب ك . ديك ، حين كان تتناقش شخصياته باول وبيتي كاسورا مع روبرت

تشيلدان حول مغزى ناثانيل في روايته ، المغزى الذي بدا عسيرا عن الفهم للياباني باول طالبا مساعدة الأمريكي روبرت تشيلدان . حظيتُ بالرواية بعدها وشرعت بقراءتها في يوم واحد فقد جذبني موضوعها منذ بدايتها وحتى نهايتها .

بداية من العنوان الغريب الذي لا يُفسر ولا يفهم إلا بعد قراءة العمل ليتضح بعدها مغزاه .

يشير العنوان إلى الشخصية الرئيسة في الرواية ، وهي **Miss lonelyhearts** ، كاتب العمود في صحيفة **post-dispatch** ، العمود الذي خُصص لإعطاء النصائح والإرشادات لكل أولئك الذين يعانون في حياتهم من مشاكل أو أمراض أو ظروف سيئة وقاهرة . يحاول **Miss lonelyhearts** الذي اتخذ الأمر في بادئ الأمر على نحو غير جدي بالكامل أن يساعدهم ويعمل في وسط ينظر إلى أعمدته الصحفية على أنها طُرف للضحك لا أكثر .

يتلقى **Miss lonelyhearts** من قرّائه ومعجبيه رسائل يبثون فيها ما يمرون به أو يعانون منه ، ويحاول **Miss lonelyhearts** أن يكتب أعمدة تكون رداً على رسائلهم آملا أن يكون فيها خلاصهم أو طريق نجاتهم . وهنا يتضح عنوان الرواية ومعنى اسم الشخصية إذ يشير إلى إخفاقات أو مشاكل القلوب الوحيدة أي أولئك الذين يقاسون في هذه الحياة ويبحثون عن سبيل النجاة ، وهناك ما يعرف بـ **A lonely hearts column** والذي يشير إلى مشاكل الأفراد الشخصية .

هذه المشاكل التي بدأت تتسلل إلى ذات **Miss lonelyhearts** وتُشعره بأنه ملزوم بإيجاد حلول لهم ، حتى أصبح يعاني من عقدة المسيح (وهم المخلص والمنقذ للبشرية) ، أو ما سماها "الإنسانية" فيلفي نفسه محكوما ومحوّطا بهذا الوهم بل الحقيقة الإيمانية التي

اعتنقها ، ولم تنجح محاولات أصدقائه وحبيبته وعشيقته (زوجة صديقه ومدير عمله) من شفائه منها ، لتتفاقم بعدها حتى تمرضه وتجعله طريح الفراش إثر مرض نفسي أكثر مما هو بدني ، مرض الإنسانية والمعاناة وغاية إنقاذ البشرية من آلامها . يقتنع بعدها بمحاولة خطيبته **Betty** للذهاب إلى الريف علّه يجد بين الأشجار والطبيعة وحيوانات البرية خلاصه ، يجد راحة في الريف ، لكنه كما وصف نفسه فقد كان مخادعا غاشا لنفسه ، فهذه الراحة التي شعر بها هي خدعة شوشت عليه أفكاره وضللت على ذهنه مسعاه الذي ينوي إليه .

لذا يستمر **Miss lonelyhearts** في تماهيه مع عقدة الإنسانية والسعي من أجل إنقاذ من يراسلونه ، فيصل في النهاية وبعد عدة محطات مأساوية تارة وساخرة سوداوية تارة أخرى مع أصدقائه أو من التقى بهم ممن يراسلونه إلى مرحلة السلام الداخلي يصبح إيمانه بمعتقده الإنقاذي للبشر صخرةً ، كما يسميه "الصخرة" ، هذه الصخرة التي لا تتأثر بشيء ، لا بمطر ولا ريح ، ثابتة وراسخة ، هي ما سعى خلفه وتصيّر في ذاته صخرة بكل جمودها وثقلها ، ورمزا إلى يقينه التام من مهمته التي انتهت بالتوحد مع الله ، والله هنا بالنسبة له هو المسيح ، يتحول **Miss lonelyhearts** إلى مسيح عصره أو كما يسميه صديقه **Shrike** بـ"كل قساوسة القرن العشرين" ، يتحدث باسم المسيح ، وفمه فم المسيح ، وكلاهما واحد ، هذه التجلي الواضح للصوفية في نهاية الرواية ، والمتمثل في أعلى مراتب التصوف المتطرف في التوحد مع "الإلهية العيسوية" ، ينتهي نهاية مأساوية بالموت على يد أحد أولئك الذي يعانون وكان **Miss lonelyhearts** يسعى إلى إنقاذهم .

تطرح الرواية مسألة المعاناة وهل هي نتجية ذنب وخطيئة ما أو أنها بلا مسبب؟ تمثل المعاناة في أديان كثيرة نتيجة كأن تكون مطهّراً للذنوب أو حساب أولي يكفّر عن الخطايا وكما يقول

دوستويفسكي (تأثر **Miss lonelyhearts** بشخصية الأب زوسيما ويرد في الرواية مقطع من رواية الأخوة كارامازوف) في رواية الجريمة والعقاب :

تقبّل المعاناة وكفّر من خلالها ، هذا ما يجب عليك فعله .

وغني عن الذكر ثيمة وموضوع المعاناة الإنسانية في روايات الروسي دوستويفسكي وما مثلت لها من سبيل إلى الذات البشرية وسبر غورها ، لكن **Miss lonelyhearts** لا يبحث عن سبر غور النفس البشرية (وإن حاول تفسير بعض تصرفاتها بوصفه عدة الأشخاص أن سبيل بقاؤهم حيا هو سرد القصص وإعادتها لأنهم لا يملكون سواها) بل سبر غور المعاناة فحسب ، وبمعرفته ذات المعاناة وأسبابها سيكمن السبيل الذي من خلال يكتب ويرشد أولئك الذين يقاسون في هذه الحياة .

فما المعاناة؟ وما أسبابها؟ وهل حقًا نحن بحاجة لأن نعاني لأجل التكفير؟ وماذا عن أولئك الذي يعانون بلا سبب أو يولدون وهم يعانون من أمراض أو علل مزمنة؟ قضية كثيرا ما تطرح بقصور أو تستخدم مطية لتمرير غايات مادية أو دوافع إلحادية . يبقى الجواب منوطا بكل منا ، بكل **Miss lonelyhearts** في داخلنا ، وكما يقول **Shrike** :

Everyman his own Miss lonelyhearts .

تمتاز الرواية وعلى مدى فصولها بسخرية لاذعة ، وكوميديا سوداء تجعل المواقف الجدية التي لا تقبل التهاون والعبث كالخيانة الزوجية والضرب للآخر مواقفَ مُضحكة ، يتنزع منها قالبها اليقيني والجدي ويُلبسها قالب الشكية والتهكم الساخر كما حدث مع السيدة **Shrike** والسيدة **Doyle** ، وتبقى بهذا الجو من الكوميديا السوداء حتى نهايتها ، حين

يركض **Miss lonelyhearts** نازلا باتجاه المعاق مناديا إياه وفاتحا ذراعيه إليه وهو يرى فيه كل المعانين الذي كانوا يكتبون إليه ، فاقدا بصيرته بسذاجة وهمه في إنقاذ البشرية!

الهرطوقي - ميجيل ديليبيس

مؤمن الوزان

رواية التخيّل التاريخي التي تتناول حقبة مهمة من التاريخ الأوروبي الحديث والإصلاح الديني والصراع بين المذاهب المسيحية في أوروبا وإسبانيا تحديدا في النصف الأول من القرن السادس عشر ، ومحاكم التفتيش وشهداء العقيدة اللوثرية (المهرطقون كما كانوا يُتهمون ويُعاقبون) . عاشت عائلة ثيبريانو برناردو سالثيدو ، الابن الوحيد للدون برناردو ، في بلد الوليد حيث كانت ولادته بعد طول انتظار في عائلة عُرفت بضعف نجاعة إنجابها ليولد الابن الوحيد ثيبريانو رفقة مصيبة وفاة أمه بعد أيام قلائل . هذا اللقاء بين الموت والحياة ، وإيقاد روح الابن الذي تلاه انطفاء روح الأم ، لمّحت لنا عن الحياة التي ارتسمت وسترتسم لثيبريانو فحضوره الجالب للموت ، أو كما سماه أبوه الصغير قاتل أمه ، وترتّب عليه أيضا تشكل ملامح علاقة الأب برناردو بابنه ، العلاقة التي لم تتكون فيها أي أواصر للأبوة والبنوة ولا الحب والعاطفة التي قد تربط أي والد بوليده .

قُسِّمت الرواية إلى ثلاثة فصول رئيسة ، تسبقها توطئة للمستقبل مستخدما الكاتب فيها الاستباقية عارضا رحلة ثيبريانو إلى ألمانيا ، وهي الرحلة التي حدثت في السنوات الأخيرة من حياته . واستخدم الكاتب في سرده المكاني في التوطئة ما أسميته السرد المكاني القنديلي* إذ يلتزم الكاتب بمساحة معينة ضيقة من المكان تتحرك فيها الشخصيات ، وهذه المسافة تبقى ذات أبعاد ثابتة يستكشف فيها القارئ مع الشخصية المقصودة المكان بمساحة لا تتجاوز ما يُضيئه القنديل (متر إلى مترين) .

ينتاول الكتاب الأول (السنوات الأولى) حياة دون برناردو وزوجته -التي يبتدئ الكاتب سرد الأحداث انطلاقا من بواكير القرن السادس عشر (زمن الرواية)- اللذين يُولد لهما ابن وحيد ، ولم يكن مجيئه إلا منذراً بوفاة الأم مما سلب هذه الفرحة بهجتها والولادة قيمتها ، ليمر الأب بعدها باكتئاب ما بعد الوفاة ورغبته بالزواج وكونه رجلا لزوجة وامرأة واحدة لكنه يتغير بعدها ليكون رجلا لزوجة واحدة فقط ، ويبدأ بمحاولته اصطياد مينرفينا التي جلبها لتكون مرضعة ابنه ، وتبوء محاولاته بالفشل في ظل تمنعها ورغبتها أن تكون مرضعة للصغير فقط . ثم يقع في شباك العاهرة بترا جيورجيغو فظنَّها محظيته وأسكنها في بيته ليكتشف عن طريق أخيه دون أجاناثيو أنها تخدعه وأنه يضع اسم العائلة على المحك .

رسم الكتاب الأول حياة ما بعد وفاة الأم ، ورُكّز على حياة دون برناردو النفسية والاجتماعية والتغييرات التي طرأت عليه بعد وفاة زوجته وعلاقته بابنه الصغير ثيبريانو التي لم تكن حسنة ، فهو يشعر بأن ابنه سبب وفاة والدته بل ويصفه بأنه الصغير قاتل أمه لذا فلم يكنٌّ له تجاه ابنه أي مشاعر أبوية ، وحاول أن يثير موضوع العلاقة مع مينرفينا وفشله في الوصول إليها مستغلا إياها في اتهامها بأنها لم تعمل على توطيد علاقة الابن بأبيه وتحاول إبعاده عنه ، ليقرر بعدها إبعاد الصغير الذي تعلّق بمرضعته ومربيته التي تلّقى معها أول بواكير العقيدة التي ستكون حجرة زواية التغيير في حياته وختامها وجدَّ في إرسال ابنه إلى مدرسة اللقطاء ، الفعل الذي مثّلَ الحجرَ الذي يضرب فيه عصفورين منتقما من ابنه (لقتله زوجته) ومينرفينا المربية (لتمنعها عنه) .

يتناول الكتاب الثاني (كتاب الهرطقة) في الرواية ، حياة ثيبريانو الصغير في مدرسة اللقطاء الداخلية التي أرسلها إليه والده في نوع من التأديب وتعليم الحياة/ والانتقام من الصغير قاتل أمه . يقضي ثيبريانو في مدرسة اللقطاء ثلاثة أعوام يتعلم فيها ما أمكنه أن يتعلم ليبرز

بين أقرانه ذكاءً وقوةً على الرغم من صغر حجمه ونحافته ، يموت والده في سنته الثالثة في المدرسة بسبب الطاعون الذي ضرب المدينة ، ليتخرج في المدرسة بعدها ويعيش مع عمه وزوجته حتى بلوغ رشده وإدارة أملاك أبيه .

تتشكل هوية ثيبريانو في المدرسة من عدة مواضع دينية وأخلاقية وحياتية وجسدية وتعرّفه على أنماط مختلفة من العالم الشاسع الذي حرمته منه مينرفينا كما يُخبر نفسه . ويرسم ميجيل ديليبس مقاربة ومقابلة في شخصية ثيبريانو مع أوديب ، فأوديب الذي قتل أبيه دون أن يعلم وتزوج أمه دون أن يعلم أيضا ، نجد تشكل القصة مقاربا في بناء شخصية ثيبريانو في مرحلة التكوين (الانتقال من الطفولة إلى البلوغ) . يصفه أبوه بأنه "الصغير قاتل أمه" وقتله لأمه كان عبر وفاتها بعد ولادته ، وهي عملية قتل غير مقصودة وغير متعمدة ولا يُعاقب عليها ثيبريانو لكنها كانت كفيلة بأن يُسربله أبوه بها رغما عنه ، وهذه هي الخطيئة الأولى غير المعتمدة لثيبريانو والخارجة عن إرادته ، لم تكن خطيئته غير المتعمدة الأولى في قتل أمه فقط بل كانت سببا لقطيعة مع أبيه الذي بقي ينظر إليه مُذنبا ، هذه العلاقة التي اتسمت بخشونة ، إذ تعامل دون برناردو مع ابنه ولم يتعاطف معه كثيرا بل رأى في كثير من الأحيان أن معاملة ابنه ومينرفينا بقسوة تمنحه اللذة وشعور الانتقام وبلغت ذروة هذه القطيعة بينهما بإرسال ابنه إلى مدرسة اللقطاء ، هذا الإرسال الذي توج القتل للأب في نفسِ الابن وهنا يرسم لنا مشهدا أوديبيا مضاعفا ومغلظّا بقتل الأبوين البيولوجيين دفعة واحدة ، الأول آني والآخر ذو مدة من الزمن لكن جوهريا ونفسيا مات مع وفاة الأم "قتلها" بعد الولادة . وتمثلت الخطيئة الثانية -لكنها متعمدة هذه المرة- في مضاجعته مينرفينا مربيته ومرضعته وأمه الثانية ، وأنقل مقتطفا من حوار ثيبريانو أثناء اعترافه للأب توبال :

*

لقد ضاجعت مرضعتي ، يا أبتِ ، المرأة التي أرضعتني من صدرها .

رد عليه الأب :

هذا يشبه مضاجعتك أمك ذاتها ، يا ثبيريانو .

*

نرى هنا ارتكاب خطيئة أوديب لكنه ارتكاب متعمد يستمر فيه الاثنان حتى يُكشفان من قبل زوجة عمه .

رسمت هاتان الخطيئتان (غير المقصودة والمقصودة) على سواء بداية مسار ثيبريانو مع الخطيئة وصراع الذات والعقيدة . واستمر في صفة جلبه الموت والخراب بحضوره إذ أُبعدت مينرفينا ولم يرَها إلا قبيل موته في مشهد درامي عاطفي يحبس الدمع .

بعد الكتاب الأول الذي كان سرداً لماضي العائلة التي ولد فيها ثبيريانو لتتشكل للقارئ القاعدة التي انطلقت منها الأحداث (زمانيا ومكانيا) وتصاعديا باتجاه الكتاب الثاني الذي يمثل رواية تكوين في تنشئة ثيبريانو وانتقاله من عالم الصبا والطفولة إلى عالم البلوغ والشباب لنصل إلى الكتاب الثالث (مسائل الإيمان) من الرواية ، الذي يمثل عِماد الرواية والقمة التي تتأزم وتلتقي فيها ذروة أحداث القصة والتاريخ المسيحي والصراع الديني ومحاكمة المعتنقين للمذاهب المسيحية غير الكاثوليكية كاللوثرية . واستمرارا في توضيح مسار حياة ثيبريانو فإن الكاتب يُكمل سرده لقصة ثيبريانو الذي سعى خلف إعلاء شأنه فعمل في صناعة المعاطف وحصل على الدكتوراة في القانون وأصبح ثريا وتزوج من تيودوميرا . هذا الزواج الذي يعد ثالث أهم الأحداث التي شكلت شخصيته وفكره (بعد حدث وفاة الأم والعلاقة بمينرفينا) لكن لهذا الزواج معاناته الخاصة ومشاكله التي ألقت بثقلها على كاهل ثيبريانو . فعلى الرغم من أن فارق الحجم بين تيو وثيبريانو كان بارزا ؛ فتيو

كبيرة الحجم وثيبريانو ضئيله ، فإن ثيبريانو لم يعر الأمر أهمية بل ودفعه أن يتعلق بتيو وينام واضعا رأسه تحت إبطها شاعرا بالدفء والأمان والأمومة التي لم يشعر بها إلا يسيرا مع مينرفينا ، لكن هذه العلاقة لم تدم على ذات المنوال إذ بدأت المشاكل تدب والعــــــــــلاقة الجسدية تفتر تحت رغبات تيو بالإنجاب وعدم قدرة ثيبريانو على الإنجاب المبكر كحال أبيه وعائلته ، إلا أن كل هذا لم يُنفّر ثيبريانو من تيو جسديا حتى راقب مشهد تزاوج ذكر وأنثى العلجوم (ضفدع الطين) في إحدى رحلاته إلى ملاحات ثنجال ، إذ الأنثى كبيرة الحجم والذكر أضأل منها بعشر مرات صاعدا فوق ظهرها العريض ، أثار هذا المشهد ثيبريانو غثيانه واشمئزازه وجعله يتقيء وهو يرى نفسه مع تيودوميرا ، وعلق بذهنه كلام الأب كاثايا وهو يصف ذكر العلجوم "الذكر ليس سوى قنينة صغيرة ، وجراب من المني" .

ويصف ديليبس الحالة "لم تبرح الصورة القذرة رأسه رغم تعذيبه لرملامباجو بالمهمازين ، كأن المنظر القبيح له علاقة بالسرعة . تيو -أنثى العلجوم التي تترك ثيبريانو- ذكر العلجوم يعتليها ، وبعد أن يمتلكها ، يسبح فوقها في البحيرة الكبيرة ، كان مشهدا يعود لإصابته بالغثيان ، هل سيمتلك الشجاعة لامتلاك تيو مجددا؟" .

" . . . لكن ثيبريانو لم يحاول الاقتراب منها ليلا . ولم تبحث تيو عن (الشيء) ، كأنها شعرت بالتغيّر . وفي الليلة التالية تكرر الموقف . كل منهما انتظر مبادرة الآخر عبثا . لكن ، بالنسبة لثيبريانو ، كانت صورة أنثى العلجوم السابحة في ملاحات ثنجال هي ما تمنعه . طال انتظار تيو أسبوعا من دون طائل . ولا يزال ثيبريانو يرى فيها أنثى العلجوم المتسلطة ، والنزقة المحبة للتملك . وبقية المشهد تثير تقززه أكثر : موقف الخنوع ، والذل ، وطاعة العلجوم الضئيل ، والفحل الجاثم على ظهرها . جراب من المني ، كما قال كاثايا . لم يكن ثيبريانو

زاهدا في الرغبات مطلقا كما في تلك الأيام . مجرد فكرة الاقتراب من خصر زوجته كان يصيبه بالغثيان" .

أبدع ديليبس في رسم هذه الصورة وبث اللواعج والخطرات وشهوات النفس ونواقضها في مشهد أنثى وذكر العلجوم وأثرها في نَفْس ثيبريانو وهو يرى فيه زوجته ، فكم تزخر الطبيعة بالمشاهد التي تعكس الواقع الإنساني والحياة البشرية . هذه الالتقاطة الفنية في بُنية النص كفيلة بتوضيح عدسة الراوي الدقيقة وهي تقرب القارئ إلى تلك النقطة المفصلية التي تلتقي بها عوالم الإنسان والحيوان في نقطة واحدة تتمثل في الاتصال الجسدي ، وكيف أن المشهد برغم حقارته عكس علاقة ثبيريانو مع زوجته ، هل هو مثل هذا الذكر الضعيف الضئيل الخاضع مع ذلك الجسد الكبير الطري الذي يشتهيه كل ليلة وينام تحت إبطه؟ صدمة الواقع لا تختلف عن صدمة القارئ ، فإن كان القارئ يملك مقام رؤية أعلى لعلاقة ثبيريانو مع تيودوميرا فإن ثيبريانو لا يملكها قبل أن يكتشفها ذاتيا مع العلجوم فلما اكتشفها رأى نفسه بوضع حقير يزدريه ويثير اشمئزازه . ويبقى السؤال هل كان ثيبريانو بحاجة إلى هذا المشهد ليدرك طبيعة علاقته بتيو أو أن المشهد جاء مؤكدا لفارق الحجم بين الاثنين الذي كان مثار سخط زوجة عمه ورفض عمه غير المباشر ، يحتمل الجواب الاثنين إذ من المستبعد أن تحضر صورته مع تيو مباشرة دون إخطار سابق في وعيه إلى هذه العلّة وإلا لكانت وطأة المشهد أخف شدة وثقلا مما أصابه ، فالغثيان والتقيء من المشهد ثم النفور من تيو جسديا دليلٌ على أن في نفسه شيء من فارق الحجم بين الاثنين ، فالصدمة قوية وهو يرى نفسه في ذكر العلجوم ، ولم يعد تقبل تيودوميرا أمرا مجردا من دوافع الاحتقار للذات والصورة التي طُبعت بذهنه ، وسيكون في محاولة تجاوز أمرين :

- مشهد العلجوم .

– حقيقة الفارق بين جسديهما المثير للغثيان والقيء الشاخص في علاقتهما الجسدية .

كانت النتيجة لكل هذا أفول تلك الصورة التي رأى بها ثيبريانو لزوجته تيو المرأة البيضاء الجميلة ذات الجسد الأمرد ، ولم يعد يمثل له جسدها الأنثوي إلا القليل وتحولت إلى ظلٍ واق كما يصفها ميغيل ديليبس ، وعندما نسي مشهد أنثى العلجوم والنكاح المثيرين للغثيان ، تحولت علاقته الجسدية إلى أمر عادي بلا نفور أو رغبة بل تأدية واجب فحسب وانتظار حصول الإخصاب الذي سعت إليه تيو مع وصفات الطبيب جالاتشي . وكانت المرحلة اللاحقة لهذا هو فصل سرير النوم ، ولم تكتفِ تيو بهذا بل نقلته إلى غرفة أعدتها لهذا ، وبدأ تيو مرحلة جديدة في حياته الجسدية والإيمانية ببدء تقبله عقائد مسيحية جديدة عليه عند الدكتور كاثايا ونفسية عبر بحثه عمن يمنحه شعور الأمومة الذي وجده مجددا عند دونيا ليونير .

وفي ظل هذه الظروف وصلت حالة تيو إلى أسوأ درجاتها بعد محاولتها اليائسة في أن تحبل من ثيبريانو لتحاول قتله فاقدة رشدها وصوابها وراكضة بسرعة نحو الجنون لينتهي بها المطاف أن تُودع في مستشفى المجانين ثم تموت لافظ أنفاسها الأخيرة في المستشفى .

لم يتبقَ شيء في القصة ليعُرض ويطرح بعد أن تمت في تكوين شخصية ثيبريانو وانتهت حياته العاطفية والعائلية والعملية (باستثناء علاقته بعمه) بعرضها وتفصيلها فيما سبق سوى الحياة الدينية الجديدة باعتناقه المبادئ اللوثرية وإنكاره وجود المطهر ، إذ وفقا المعتقد اللوثري فإن تضحية المسيح كافية لئلا يتعذب في المطهر أيٌّ مسيحي وإلا فما فائدة تضحيته ، إضافة إلى إنكار وجود أكثر من جسد للمسيح وقبر ، وأكثر من رأس . هذا الإيمان الجديد منح ثيبريانو السكون والراحة بعد أن كان في تقلبات ونزاعات دينية وروحية لم تهدأ إلا مع

اعتناقه الأفكار الجديدة . لكنَّ سلطة محاكم التفتيش كانت أعلى ويدها الطولى تمكنت من الوصول إليه وجماعته وإلقاء القبض عليهم جديدة لتنتهي بعدها المحاكمة والسجن والتعذيب حياتهم ما بين حبس والقتل خنقا بالدخان وحرقا .

تطرح النهاية تساؤلا عن فداحة قتل المرء بسبب معتقداته وما يؤمن به بغض النظر عن كونه على حق أو خطأ ، ولا أتحدث عن محاكم التفتيش وقتلها للمهرطقين الخارجين عن الكاثوليكية لكنني أقصد هذه القضية عموما ولا يختلف الأمر كثيرا لدينا في الإسلام وقتل المرتد ، الثابت دليله في القرآن والسنة النبوية . وأجد نفسي سأكون في موضع تناقض لو عارضت محاكم التفتيش وأيّدت قتل المرتد عن الإسلام ، ولا يجب أن يفهم أن قتل المرتد مشابه لقتل المحاكم التفتيش ، فالأمران في ذاتيهما مختلفان وفي تطبيقهما كذلك ، لكنني أعني الفكرة بحد ذاتها . وأعود متسائلا عن قيمة حياة المرء مقابل معتقداته؟ منحنا ثيبريانو نموذج تضحية يُحتذى به في التمسّك بالعقيدة التي يؤمن بها المرء مهما كانت العواقب والنتائج ، وبغض النظر عن مدى صحة أو خطأ الفكر إلا أن العذاب والموت هو الفيصل الذي يكشف مدى صدق الاتباع وقيمته الحقيقية ، لذا فقد كانت المصائب دوما معيّارا ومقياسا لمعرفة الصادق من الكاذب وبين من يصبر على ذاك الذي يجزع سريعا .

لم تكن الرواية مجرد عرض تاريخي أو تخيّل بل وثيقة تاريخية لتصوير ذاك الزمان المسيحي المليء بالصراع والإصلاح والتجدد والنهضة ، وهل غير الرواية قادرة على سلب لب القارئ وجعله في حضرة التاريخ المُغيّب ، ولن تكون بالتأكيد كتاب تاريخ موثَّق لكنها بالتأكيد كافية لتوضيح أكبر قدر ممكن منه .

---

* السرد المكاني القنديلي : يعني هذا المصطلح الذي يُشبِّه مساحة السرد المكاني الصغيرة بمدى إشعاع مصباح القنديل اليدوي ، حيث المساحة التي يُنيرها القنديل لا تتجاوز المترين أو الثلاثة في أقصى حد ، لذا فإن السرد المكاني القنديلي يمثل بقعة ضوء تُسلط على المكان الذي تتحرك فيه الشخصية أو يقع فيه الحدث ، ويبقى نظر القارئ مقصورا على المساحة الصغيرة المعروضة ويظل المكان إليه مجهولا يستكشف معالمه وتفاصيله -إن وجدت- مرتبطًا بحركة الشخصية الرئيسة (شخصية وجهة النظر) وبمكان وقوع الحدث . وما يميز هذا السرد عن سرد المكان العام إذ في هذا الأخير تتنقل الشخصية وتتحرك في أبعاد يعي القارئ تفاصيلها ومزاياها في سرد سابق تقديمي للمكان يعمل الكاتب على رسم المكان وتحديد ،أبعاده كافة ويكون القارئ داخلا في موقع الحدث ، أي مشاركا في مكان الحدث بصفته ناظرا أو مشاهدا (جزء من الحدث) ، في حين أن السرد القنديلي يُبقي القارئ على بعد من موقع الحدث ويجعلهُ مُستَقبِلا فقط غير مشارك في تنبؤ أو تخمين المنطقة التي ستذهب إليها الشخصية أو حتى معرفتها دون الحاجة إلى ذكر سمات هذه المنطقة التي تلقّى شكلها العام وتفاصيلها في سرد سابق . يعمل السرد القنديلي على جعل القارئ مركزًا على الشخصية الرئيسة أو من يُسلط عليها الضوء ، وبذا تعمل مثلما تعمل الأضواء المُسلطة فوق خشبة المسرح عند بعض العروض التي تخص ممثلا دون غيره في المشهد المونولوجي على سبيل المثال . وكذلك فإن السرد القنديلي يُمثل سردا مكانيا استكشافيا يُوّلد المكان ويرسم تفاصيله على نحو ضئيل تصاعديا إلى الأعلى وتآكليا من الأسفل وبهذا يُبقى السارد الكلي للحدث مُحافظا على تناسب المكان ما بين الحيّز الذي اختاره وحركات الشخصية داخل هذا الحيّز . ولا يفرق السرد القنديلي عن غيره فهو أيضا يعتمد على قَدْرِ المساحة التي

يختارها السارد ما بين السرد المكاني القنديلي قصير المدى والسرد المكاني القنديلي متوسط المدى ، ووفقا للمساحة المختارة تتحرك الشخصية في كل اتجاهات بقعة ضوءٍ مكانية وسط ظُلمة المكان الشامل .

ويمكن عدُّ هذه التقنية السردية للمكان من تداخلات السرد مع المشهد المسرحي وتقنياته العَرضية وتحتاج إلى ممارسة وتدرب حتى يتقن السارد لزوميات هذا السرد بما لا يتنافى أو يتداخل مع السرد العام الأمر الذي يقوده إلى تشويه السرد المكاني في الرواية .

ويتناسب هذا السرد طرديا مع مساحة الحدث الكلية لا مساحة الحدث الفعلي ، فالحدث الذي يقع في سفينة وسط البحر تختلف مساحته عن الحدث الذي يقع في سوق أو منزل كبير أو ساحة مفتوحة ، وكذلك يتناسب مع شدة الإضاءة للمكان ونوع الإضاءة هل هي إضاءة مصابيح كبيرة أو مصابيح صغيرة ، وهل الحدث يقع في الليل أو النهار ، في ليلة مقمرة أو مظلمة ، في الشمس أو الظل . كل هذه تُمثل لزوميات مكان الحدث التي يجب مراعاتها عند السرد المكاني القنديلي .

لم يكن تيار الوعي مجرد علامة بارزة لتيار أدب الحداثة بل وفاتحته الرسمية أيضًا الذي تُوجته رواية يوليسيس للروائي الأيرلندي جيمس جويس . تعود أولى سمات تيار الوعي إلى الرواية الرسائلية "باميلا (1740)" لريتشاردصون إلا أن هذه التسمية لم تكن متعارفة حتى سنوات متأخرة من القرن التاسع عشر رغم ظهور أهم سماته المولونوج الداخلي لاحقا في روايات متعددة منها الرواية القصيرة "اقتطاع إكليل الغار (1887)" لإدوارد دوجاردن ، التي قال عنها جويس وقال جويس إنه اكتشف هذه التقنية في أول رحلة له إلى باريس في عام 1903 عندما كان يقرأها .

ظهرت أول تسمية رسمية له "تيار الوعي **The Stream of Consciousness**" في كتاب "مبادى علم النفس (1890)" للفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليام جيمس ، الأخ الأكبر للروائي الأمريكي هنري جيمس (يعد الكثيرون أن أدب الحداثة ابتدأ مع هنري جيمس) . عمل هنري جيمس على تصوير عوالم شخصياته وتدوين أفكارها وعرضها للقارئ دون تدخل منه . لينتقل بعدها تيار الوعي نقلة كبيرة مع مارسيل بروست وروايته الأولى البحث عن منازل سوان 1913 "البحث عن الزمن المفقود" التي اعتمد فيها على تداعي الذاكرة الحر المتقافز والتعامل الجديد مع الزمن الروائي واللغة السردية ، لتتشكل سمات واضحة لتيار الوعي .

إن تيار الوعي هو تقنية تتمحور في تصوير العوالم الداخلية للشخصيات وأفكارها وحالتها الذهنية وذاكرتها وخيالاتها وإدراكها العقلي لمكانها وزمانها ، ونقل كل هذا إلى الرواية

لتكون الشخصية عارية تمامًا أمام القارئ ولا يتبقى لديها أيَّ شيء تخفيه عنه . وتتلخص أهم تقنيات تيار الوعي في :

- المونولوج (الحوار) الداخلي المباشر للشخصية وهو سرد لحديث الشخصية مع نفسها وعرض أفكارها وذكرياتها ووعيها بذاتها مباشرة دون تدخل ، قد يتدخل فيه الكاتب أحيانا ليتحول إلى غير المباشر .

- استخدام الحواس (الرؤية ، والسمع) والذاكرة والخيال في خلق الحدث عبر التصوير الحر لتدفق الوعي والأفكار والمعلومات والأحداث المتسردَّة .

- تداعي الذاكرة . إن التداعي الحر غير المنضبط بحدود أو شروط للذاكرة ينقل العالم الداخلي للإنسان إلى الرواية ، وعملية تصوير ماضي الشخصية تُدخل القارئ في متاهات وتماس مباشر مع فكر وذات الشخصية لا يفصل بينهما شيء .

- السرد السمعي والبصري . يرتكز السرد في تيار الوعي إضافة لتدفق الأفكار وتداعي الذاكرة على مدارك الحواس البصرية والسمعية حيث تعد الأذن والعين مدخلا مباشراً للتواصل ما بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، ويعمل الكاتب على تدوين كل ما تسمعه أو تراه الشخصية وربطها مع وعيه وأفكاره من أجل نسج مادة نص تيار الوعي .

- وجود اللغة المفككة وغير القواعدية ، وعدم ترابط الأفكار والتنقل غير المنطقي ، والتداخل بين الأحداث ، والنص المتصل ، والكلام غير المفهوم ، ليوحي بماهية لغة الوعي .

- المونتاج الزماني والمكاني (ثبوت الزمن وتغيّر المكان . ثبوت المكان وتغيّر الزمن) .

- الاستخدام الدقيق لعلامات الترقيم في كتابة نص "تيار الوعي" إذ يكون للفارزة والنقطة الدور المؤثر في تغير معنى النص سلبيًا أو المحافظة عليه مثلما أراد الكاتب .

نجد كل هذه التقنيات في "يوليسيس" ممثلة الذروة التي وصلت لها رواية تيار الوعي عبر تنوعها الثري والغني سواء بالمونولوج الداخلي المباشر أو تدخلات السارد الضمني في المونولوج أو الاعتماد على السمع في السرد أو تداعي الذاكرة أو اللغة المستخدمة التي قد تكون أقوى وأبرز سمة في هذا العمل الذي يعده الكثيرون ملحمة القرن العشرين ، وكما يصفها أحد مترجمي العمل إلى العربية الدكتور طه محمود بأنها فصلت الرواية ما بين عوليس وما بعد عوليس ، وقال أيضا إن جويس ظلم الرواة الذين أتوا من بعده لأنه لم يترك لهم شيئا . استمر استخدام تيار الوعي في أعمال روائيين حداثيين لاحقا مثل فرجينيا وولف في رواية "إلى الفنار" ووليم فوكنر في رواية "الصخب والعنف" .

جدير بالذكر أن هذا النوع الروائي واحد من أصعب الأنواع إن لم يكن أصعبها وبذا يزيل اللبس الذي قد يتولد حول الجدل الدائر حول أهمية يوليسيس والاحتفاء الصاخب أو الهجوم اللاذع عليها ما بين محبيها وكارهيها .

جيمس جويس (1882-1941)*

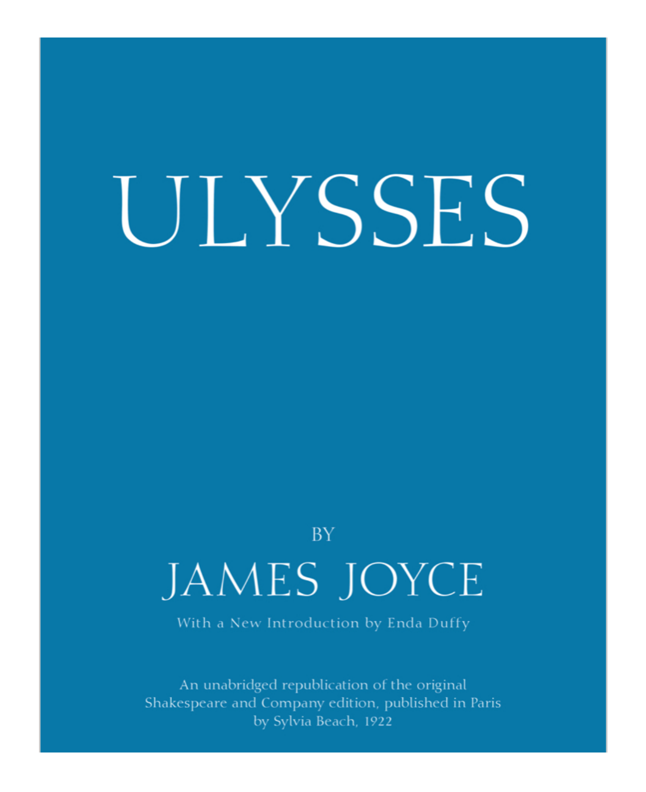
يعد جُويْس واحدا من أهم الروائيين المؤثرين في حقبته، ورائد تقنية "تيار الوعي" في إيصال أفكار شخصياته، وطوّرها باستخدام أساليب متعددة من أجل ضبط مادة موضوعه المتنوعة.
ولد جيمس جويس في دبلن عام 1882. كانت عائلته من الطبقة الوسطى لكنها فقيرة بسبب والده السكِّير وسوء إدارته المالية. درس جويس في المدارس اليسوعية، التجربة التي كانت الجزء المفتاح في علاقته المتصارعة مع الإيمان الكاثوليكي، ثم لاحقا في جامعة دبلن (التي كانت وقتها تُدار من قبل المؤسسة اليسوعية). قرأ جويس بنهم وأتقن عدة لغات، وبحلول عام 1901 تعلّم بنفسه ما يكفي من اللغة النرويجية ليكتب رسالة تقديرية للمسرحي هنريك إبسن. ولرفضه للتعصب الديني والأفق العقلي الضيق الذي خبره في أيرلندا؛ انتقل إلى باريس في السنة اللاحقة، وشرع في دراسة الطب.
تُوفيت والدته في عام 1903، وعاد إلى دبلن حيث قابل في عام 1904 نورا برانكل، شابة كانت تعمل خادمة غرف، وغادر الاثنان معًا إلى أوروبا. استقرّا في بادئ الأمر في تريستي - إيطاليا، وأنجبا جورجيو ولوسيا. بدأ بعدها جويس تدريس الإنجليزية وكتابة الكتب التي ستجعله مشهوراً. كتب المجموعة القصصية "أهل دبلن"، ورواية السيرة الذاتية "صورة الفنان في شبابه" التي لاقى صعوبة في نشرها حتى ظهرت متسلسلة في مجلة The Egoist ما بين سني 1914-1915. انتقل جويس ونورا إلى زيورخ في عام 1915، وقضيا سنوات الحرب العالمية الأولى يستمتعان بأجواء المدينة العصرية. واجه جويس صعوبات مالية خلال هذه الأوقات، واستلم مساعدات مادية من هاريت شاو ويفر -مؤسس مجلة The Egoist- تحت اسم مجهول. وحظي بمساعدة الشاعرين ييتس (وهو صديق قديم لجويس) وإزرا باوند، اللذين كتبا مراجعات مادحة لأعماله مع دعمهم المادي. عادا بعد نهاية الحرب إلى تريستي وزارا بعدها باريس في عام 1920 حيث قررا الاستقرار في العاصمة الفرنسية. وضع جويس بعد وصوله إلى باريس اللمسات الأخيرة على تحفته الأدبية "يوليسيس" التي نشرها على دفعات في مجلة The Little Review الأمريكية ما بين سني 1918-1920، وطُبعت لأول مرة كاملة في فرنسا عام 1922 من قبل سليفيا بيتش التي كانت تدير شركة ومحل كتب شيكسبير. وعلى الرغم من الاعتراف بجويس من قبل أقرانه بأنه كاتب عظيم فإنه لم يجنِ إلا مردوداً ماديًا ضئيلاً خلال عشرينات وثلاثينات القرن الماضي. إضافة إلى ذلك فقد حُوصرَ بمشاكل صحية وعائلية فقد أصيب بالزرق في عينه الأمر الذي أدّى إلى تدهور بصره، وخضع لتسع عمليات في عقد العشرينات ليعالج عينه، وشُخصت ابنته لوسيا بالفصام (سكيزوفرينيا) في منتصف الثلاثينات وقضت الكثير من حياتها في المصح. استمر جويس في هذه المرحلة العصيبة من حياته منشغلاً في عمله الأخير "يقظة آل فينيغان" التي نُشرت في طبعة واحدة عام 1939. خضع بعدها بعامين لعملية جراحية بسبب القرحة، لتوافيه المنيّة بُعيدها، ودُفن في زيورخ، التي عاد إليها بعد بداية الحرب العالمية الثانية، إذ رفضت السلطات الأيرلندية السماح لنورا بنقل رفاته إلى دبلن لدفنها.

"إن رواية يوليسيس لجيمس جويس ، وقصيدة الأرض اليباب لـ ت . س . إليوت طويتا صفحة عصر أدبي ، وأعلنتا عن بداية عصر جديد "أدب الحداثة" ، إنها السنة (1922) التي غيّرت كل شيء" إزرا باوند .

لم يكن النشر المُعدَّل والمحرَّر (بسبب فحشه) والمتسلسل ليوليسيس ما بين 1918–1920 في مجلة **Little Review** مانعاً للناشرة الفرنسية سليفيا بيتش والمديرة لمتجر كتب وشركة شيكسبير من قبول نشرها في عام 1922 في طبعة أولى من ألف نسخة تمثل ثروة كل طبعة منها ثروة معنوية لمقتنيها ومادية لبائعها التي قد تصل لأكثر من ربع مليون دولار أمريكي ، مشرعةً الباب لأهم أعمال القرن العشرين في أدب الرواية ، الرواية التي أشاد بها أدباء متعددون ولا سيما إليوت وإزرا وهيمنغواي لابتكاراتها وإبداعها وأساليبها السردية المتنوعة ولغتها الفريدة ، لكنها لم تظهر في أمريكا إلا عام 1934 ، وبعدها بسنتين ظهرت الطبعة البريطانية من الرواية .

الراوية التي كانت كفيلة بتثبيت عرش جيمس جويس واحداً من أعظم الروائيين في العصر الحديث ومن أهم أدباء النثر في التاريخ الإنساني . هذه المكانة التي حازتها يوليسيس لم تأتِ من فراغ إذ العمل قائم على تقنيات سابقة لعصرها ، وذو بُنيوية معقدة التشييد ، وتشكل حلقاته الثمانية عشرة تحديًا كبيراً لأي قارئ وبأي لغة يتحدث سواء الإنجليزية ، لغة الرواية الأصلية ، أو اللغات المترجمة ، والقارئ العربي محظوظ في كون العمل تُرجم من قبل أكثر من مترجم لكن الترجمة الأخيرة لصلاح نيازي هي الترجمة الأفضل للعمل والمتوزعة في أربعة كتب (النسخة الأصلية من 764 صفحة من القطع الطويل بقرابة ربع مليون كلمة) والمزودة بالهوامش الكثيرة التي تجاوزت الآلاف ساعدت على شرح وتيسير

فهم العمل .



(غلاف الطبعة الأولى من دار وشركة شيكسبير الفرنسية في عام 1922 ، حيث كتب العنوان فقط دون ذكر رواية) .

***

يتقفّى جويس في عمله هذا خطى الملحمة الشعرية "الأوديسة" لهوميروس ، فبعد أن قضى أدويسيوس عشر سنوات في حرب طروادة يعود مع بحّارته إلى إيثاكا لكن رحلة العودة تستمر عشر سنوات أخرى من التيهان في البحر بلعنة إله البحر بوسيدون ، ومن مغامرة إلى أخرى ، ينتهي به المطاف أخيراً بالعودة إلى إيثاكا ليلتقي بابنه تليماك ويجتمع مع زوجته بينلوبي مجدداً بعد طول فراق . تتقابل الحلقات والشخصيات والأحداث بين العملين

محاكية متطابقة أو ساخرة ، ليدور القارئ في العمل في دالة موجية ما بين المحاكاة والتعارض والتقفي والسخرية في دبلن حيث جرت أحداث الراوية .

التطابق :

(الشخصيات)

- بلوم = أوديسيوس .

- مولي (زوجة بلوم) = بينلوبي .

- ستيفن (رفيق بلوم) = تليماك (ابن أوديسيوس) .

التشابه :

- المواطن الشوفيني المتعصب لأيرلندا في الحانة ، الحلقة 12 = وحش السيكلوب ذو العين الواحدة .

- ماخور بيلا كوهين الحلقة 15 والهلوسات التي يعانيها بلوم وستيفن بسبب السكر = الإلهة والساحرة سيرسي ومسخها لرفاق أوديسيوس .

- حيرة الفنان ستيفن وبحثه عن الأب الروحي ، واضطراب عقيدته ، وصراعه مع الكنسية = بحث تليماك عن والده أوديسيوس الذي لم يعرف شكله .

- جنازة ودفن بادي دغنام في الحلقة السادسة = رحلة أوديسوس إلى هادس في عالم الأموات .

التعارض :

- تجري أحداث يوليسيس في يوم واحد 16-6-1904 = تجري أحداث الأوديسة في عشر سنوات .

- يعتمد السرد في الحلقة الحادية عشرة على السمع كثيرا = تطلب سيرسي من أوديسيوس أن يحشو أذنيه بالشمع وآذان رفاقه حتى لا يغويهم غناء عرائس البحر .

- على الرغم من حب موللي لزوجها بلوم فإن هذا لا يمنعها من إقامة علاقات مع غيره ولا سيما بويلان الذي كانت متواعدة معه في يوم أحداث يوليسيس 16-6-1904 = بقيت بينلوبي وفية لزوجها رغم مرور السنوات ، ورفضت الزواج من غيره على أمل عودته حتى حصول حادثة الخطّاب وتجمعهم ، وتتخلص منهم أخيرا بعودة أوديسيوس ملك إيثاكا الذي قتلهم رفقة ابنه تليماك .

- (الحلقات)

يتكون العمل من ثماني عشرة حلقة أما الأوديسة فمكونة من أربعة وعشرين نشيدا (حلقة) موزعة كالتالي : الحلقات الثلاث الأولى عن الفنان ستيفن ديدالوس (أربع حلقات عن تليماك) ، وخمس عشرة حلقة عن بلوم وموللي وستيفن وأحداث اليوم في دبلن (عشرون حلقة في رحلة عودة أوديسيوس إلى إيثاكا ثم الأحداث التي وقعت بعد وصوله) . كل

حلقة في يوليسيس تطابق حلقة من حلقات الأوديسة وتختلف معها أو تتشابه وفقا لما يتطلبه العمل من لزوميات وإكراهات مفروضة من جويس .

- يعيش بلوم في شارع **Eccles** بيت رقم 7 = تحتجز الإلهة كاليبسو أوديسيوس لديها في جزيرتها مدة 7 سنوات .

هذه بعض التطابقات والتشابهات والتعارضات التي يزخر بها العملان لكن الأسئلة المهمة التي تُطرح لماذا اختار جويس الأوديسة دون غيرها؟ وما الذي أراده من هذا العمل؟
إنَّ الجواب عن هذين السؤالين كما أراه يكمن في رسالة وإعلانٍ ضمنيين في يوليسيس . سعى جويس في عمله هذا على اختيار عملٍ من بواكير الأعمال الإنسانية ، وكان العمل الذي وجد فيه ما يترجم غايته إلى حقيقة ملموسة هو الأوديسة في تنوع أحداثها وإمكانية نقل الملحمة من عالم الأمس البعيد إلى عالم اليوم المعاصر ، هذا النقل تمثل في رسالة مفادها أن الأوديسة افتتحت الأدب الإنساني التخيلي ويوليسيس من أنهته ، لكنها بذات الوقت أعلنت افتتاح أدبٍ إنساني جـــــــــديدٍ هو كما أراه : أدب خاص بجويس وحده إذ يتجاوز هذا العمل مفهوم الرواية سابقًا ولاحقًا ولا يمكن إمساكه في حدود نوع روائي معين أو تعريفه تعريفًا يشترك فيه مع عمل غيره ، وهو بذات الوقت عصر أدبي واحد ابتدأ بيوليسيس وانتهى به ، لا ينتمي لما سلف ولا لما لحق ، قائم ومتفرد بكيانه الخاص ، بسماته ، وتقنياته ، فهو أقرب لكونه كائنًا يتميز بذاتيته المتفردة والمنفردة ، ومخلوقًا له عالمه وقوانينه وكينونته الخاصة به ولا يُشارك بها أحداً .

جويس لم يكتب يوليسيس بل خلقه فهو يأكل ويشرب ويتبرَّز ويتبول وينام ويستيقظ ويعاشر ويصاحب ويصادق ويستمني وينكح ويفكر ويشعر ويحب ويكره ويتنفس ويقوم جسده بكل نشاطات الأيض الحيوي ، ويملك فوق كل هذا روحًا ووعيًا يتدفقان من أول العمل إلى آخره ، هذا ما أراده جويس ، غالقًا دفة "كتاب الأدب" بعد أن دخله ، ورفع شعارًا متحديًا به من جاء خلفه أن يكتبوا أدبًا خاصًا بهم ، أو يفتحوا "كتاب الأدب" لكن كيف سيُفتح هذا الكتاب مجددا؟ وبأي عمل؟ هذا هو التحدي المفتوح الذي خلَّفه جويس ، وبعد مرور مئة عام من نشر الرواية في **L i t t l e R e v i e w** أثبتت جدارتها وتمايزها وأنها مستعصية ومغلقة ، ويحتاج القارئ إلى أن يصبح تابعًا لهذا المخلوق "يوليسيس" حتى يرى ويشاهد بعضًا مما يدور في ذات هذا المخلوق ، المخلوق الذي لم يراعِ خالقُه أي اعتبارات أو يرغب بإنشاء أي علاقات ودية مع الآخرين ، فهو منفِّر للدخيل وغير ودي مع المريد . فالعمل لا يقرأ بل يُشعر ويُحس به ، يتسرب إلى ذات المرء وكيانه ، ويتحد معه في كل تسهيـــــــــــلاته وعقباته ، في استقامته وتعرجاته ، من يقرأ عليه أن يخلي ذاته ليوليسيس .

إضافة إلى ما سبق فإن العلاقة ما بين الأوديسة ويوليسيس هي علاقة صراع ما بين مفهومي الإله الخالد والإنسان الفاني في الأدب ، فالنقلة التي قام بها جويس من الإلوهية إلى أقصى درجات الذاتية (الوعي الشخصي) تمثل جوهر المذهب الإنساني بل وتعداها إلى ما بعد الإنسانية .

يخوض أوديسيوس صراعًا لأجل أن يعود إلى إيثاكا مع الآلهة والمخلوقات الغريبة هذا الصراع يصور لنا مكانة الأسطورة والإله في المفهوم البشري له وقتئذ ، إذ أكسبه الصبغة الإنسانية إذ تراه يفرح ويحزن ويغضب ويرضى كأي فانٍ آخر ، وتعدد الآلهة بدلا من الإله الواحد . عُكست العقيدة الفكرية في الأدب ، الذي هو مرآة الإنسان ، فأدويسيوس هو

البشري الذي يصارع القوى العُليا والقدر الذي لا يقوى عليهما في النهاية لولا تدخـــــــــــــل العناية الإلهية الإغريقية وعاد إلى إيثاكا ، بقي الأدب مرآة للعقيدة الدينية البشرية يتزامن معها يعكسها تارة ويعارضها في أخرى لكنه في آخر المطاف يبقى بوابة لفهم الإنسان وفكره .

كلما تطورت المذاهب الإنسانية الفكرية والعقائدية نرى انعكاسها في الأدب لينتقل من مرحلة إلى مرحلة ، مروراً بالملوك والنبلاء والطبقة الراقية انتهاءً بالفرد الإنسان . ونرى هذه الإرهاصات الأولى والتباشير في صراع الكلاسيكية الجديدة مع الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر حتى أطاحت الرومانسية بعقلانية عصر التنوير وتمحورت حول الذات والمشاعر البشرية والطبيعة الإنسانية دون الخوض في تعقيدات العقل والقديم بحثًا عن جديد لتفتح بذات الوقت بوابة جديد نحو مذهب الإنسانية وعبادة الإنسان والوجودية حيث الإنسان هو الكل والفرد ولا شيء يمكن أن يكون أهم منه حتى الإله عند معتنقي هذا الفكر ، ولا غريب أن نقرأ لأحد أهم شعراء وروائي القرن التاسع عشر فيكتور هوغو يقول : ستموت الحرب في القرن العشرين... وستموت الملكية ، وستموت العقائد ؛ وسيحيا الإنسان .

سيحيا الإنسان كانت هذه الغاية المنشودة ولا سيما في أوروبا وأمريكا بعد العقود القرمزية التي خلَّفت تصدعات وتمزقات في المسلَّمات الحياتية والفكرية والفلسفية وتقوقعَ الإنسان حول ذاته أكثر ، وحتى لا نشطَّ كثيراً فإن جويس قد صدح بروايته هذه بمذهب الإنسانوية والواقعية العادية في يوليسيس ليشير إلى نهاية عصر الأدب الذي ابتدأ بالآلهة والأبطال الخارقين عبر الإنسان الفرد العادي الذي لا يتميز بأي ميزة من خلال شخصيات عادية إلى درجة الذوبان في محيطها وعالمها بين ملايين البشر ، مجرد رقم من بين سكّان المعمورة ، لكنه سلّط عليهم الضوء ، ووجه الكاميرا ، ولم يكتفِ بهذا التقريب من العادية والإنسانوية بل

وسبق زمانه عبر تصويره عصر ما بعد الإنسانوية والذكاء الاصطناعي ومحاولة تعريف الوعي البشري وكيف تجري العمليات الذهنية في الدماغ وما العقل والروح وكيف يمكن أن نجعل للذكاء الاصطناعي وعيًا خاصًا به ، ويطور نفسه ويعالجه ذاتيا في معادلات رياضية معقدة وعالم خوارزميات تنقلنا إلى مرحلة الإنسان الإله في قادم السنوات الحبلى بالكثير في عالم القرن الحادي والعشرين .

اعتمد جويس في تجاوز عصره في يوليسيس كثيرا عبر تصوير الوعي البشري الذي شكّل ركيزة العمل ، ومحاولة تشخيصه ونقله من الأثيرية إلى المادية الملموسة عبر النص المكتوب . النقل الذي يتم للوعي من اللا شيئية المطلقة التي هي ماهيته

إلى الشيئية المحسوسة تمنح العمل زخمًا قويًا من الكثافة الفكرية وإدراكًا لماهية الوعي المتشكل من استقبالات للمعلومات من الخارجية عبر السمع والبصر كما في الحلقتين الثالثة والحادية عشرة ، أو عبر تداعي الذاكرة الداخلي كونه رافداً مهما لتشكل الوعي ، أو التفكير من خلال سلسلة من العمليات الذهنية التي تشترك في آليتها المعطيات السابقة وأخرى غيْبية .

بهذا التجسيد للوعي فإن جويس يتغلب على نفسه ويهزم عصره ويسافر بالـــــــــــــزمن إلى المستقبل ، فسرد الوعي ليس مجرد نقل لأفكار الشخصيات وعوالمها الداخلية وحالتها النفسية أو المونولوج بل هو إقحام للقارئ في ذهن الشخصية فتتحول القراءة إلى نظارة ثلاثية الأبعاد يسمع القارئ كلام الناس المحيطين به ، ويرى ما تراه الشخصية ، ويزيد عليها أن يقتحم وعي الشخصية يراقب تدفق الوعي ومضيه في كل الاتجاهات حيث لا زمان ولا مكان ولا حدود لا شيء سوى الوعي غير معروف الماهية الذي ألبسه جويس قالب كلماتٍ محسوس ناقلاً قوامه غير المرئي أو المعروف إلى قوام من حروف تُقرأ وتُشعر وتُدرك ، ولم

يكتفِ بهذا بل سعى جهد إمكانه بالإضافة إلى النظارات الثلاثية الأبعاد التي يرتديها القارئ إلى إدخاله في غرفة خاصة بكل المؤثرات البصرية ونقل الأحاسيس على نحو قريب جدا حتى يكاد يشعر به بل ويشعر به في بعض الأحيان ولا سيما في الحلقة السادسة ، لا يمكن للقارئ أن يتجنب الشعور والإحساس بضيق المكان في العربة واهتزازها في الطريق إلى الجنازة والمقبرة ، هذا الإحساس في التماهي الذي تملكني وأنا أقرأ العمل وشعوري بمخلوق جويس وصل إلى رؤية حركات الشخصيات وهي تنفض فتات الخبز وتزيله من تحت أفخاذها ومحاولة التأكد أن فتات الخبز في العربة فقط لا تحتي أنا الآخر أيضا .

لهذا فهو لا يتوج الأدب ويحدد نهاياته ويفتح مساراته الخاصة فحسب بل ويعكس فهم الإنسان لذاته وعالمه ، هذا الفهم الذي قد يرد فيما مضى كثيرا أو قليلا عبر ذكر لواعج النفس وهمومها أو بث مشاعرها أحاسيسها نثرًا وشعرًا

لكن التصوير الواعي والمدرك لعالم الإنسان الداخلي هو ما يميز هذا العمل "يوليسيس" .

***

في يوم واحد

تدور أحداث يوليسيس في يوم واحد ، هو يوم الخميس المصادف السادس عشر من حزيران/ يونيو عام 1904 ، وهو تاريخ أول موعد جمع جيمس جويس بزوجته المستقبلية نورا بارانكل ، وسُمي هذا اليوم لاحقا بعد نشر يوليسيس بـ **Bloomsday** الذي يحتفل قرّاء جويس ومحبوه في بلدان كثيرة وفي مقدمتها بلده الأم إيرلندا بجيمس جويس ، يقرأون فيها مقاطع من رواياته ولا سيما يوليسيس .

وبالعودة إلى عالم يوليسيس فإن هذا اليوم بمدته القصيرة التي تبتدئ في الثامنة صباحًا وتنتهي إلى الثانية بعد منتصف الليل من يوم فجر الجمعة (باستثناء مونولوج موللي في الحلقة الثامنة عشرة إذ لم يحدد الزمن فيه ويبدأ بعد الثانية صباحا) تعارض في قصرها طولَ المدة التي غاب بها أوديسيوس عن إيثاكا البالغة عشرين عامًا ، عشرٌ منها في رحلة العودة (الزمن المقصود بالمحاكاة) . هذه المدة القصيرة هي تحمل في طياتها الكثير فيما يخص فن الرواية والزمن الروائي ، الذي عمل جويس في يوليسيس على جعل عمله موازيًا لأحداث اليوم الواقعي العادي تنقلاً وحديثًا ووقائعَ مُدرجًا كل شيء في مخلوقه الأدبي .

إن زمن العمل الذي يمتد من الثامنة صباحًا إلى الثانية فجرًا ، هو في الحقيقة مختلفٌ عن الزمن الفعلي للمادة المسرودة** لأنه يشمل الحلقات الثلاثة الأولى التي تبدأ من الثامنة صباحًا إلى الثانية عشر ظهرًا ، ثم يبدأ العد مجدداً في الحلقة الرابعة من الثامنة صباحًا إلى الثانية بعد منتصف الليل للحلقة السابعة عشر (الحلقة الثامنة عشرة بعد الثانية صباحا) ليكون الزمن الفعلي الذي دارت فيه الأحداث هو 22 ساعةً في مدينة دبلن (الساعات الأربع الأولى تضاعفت عبر الزمن المشطور والمتوازي بين ستيفن وبلوم) ، إن معرفة الزمن الفعلي ليوليسيس يساعدنا في إدراك التوازن ما بين المادة المسرودة والزمن الذي يوازيها والمحتاج إليه ليتحقق التوازن بين الزمن والسرد .

ما الذي أراده جويس في هذا الزمن الروائي الذي قسّمه على ثمانية عشر حلقة؟

تبدو الإجابة عن هذا السؤال ذات فروع كثيرة لكنني أرى أن أهمَّها :

– مدة الزمن المُختارة لا تخرج من التجديد في فن الرواية التي يزخر بها هذا العمل ، في الواقعية العادية التي اختارها جويس في إكمال افتتاح عصر الحداثة ، فكل شيء في العمل يشير إلى العادية ابتداءً من الشخصيات العادية غير المميزة إلى المكان الواقعي (دبلن) جداً إلى الزمن الذي خصصه في يوم واحدٍ تقريبًا . تعامل جويس مع الزمن لم يكن في منأى عن ربطه الدقيق مع حجم المادة المسرودة التي تتزامن أو تتطابق تقريبا من الزمن وكذلك مع تعدد الشخصيات التي تناولها العمل . فالسرد الذي دار في الحلقة السادسة أثناء الرحلة يتناسب مع الزمن المستغرق للوصول إلى موقع الجنازة والحديث الدائر داخل العربة ، فهو لم يكن بالسرد القصير ولا المطوّل ، ولم يغفل جويس عن ذكر الطرق التي مرَّت العربة فيها أو النقاط التي تصل إليها ، كي لا يغفل القارئ عن الربط بين الزمن وتوازيه مع حجم مادة السرد وليبقى شاعرًا وحاسًا بالعربة وركّابها كأنه واحدٌ بينهم . هذا التعامل الذي يوازن ما بين الزمن والسرد في الرواية من جهة وبين الزمن الحقيقي والكلام في الحياة الواقعية من جهة– إحدى التجديدات الثورية في الزمن والسرد الروائيين في رواية الحداثة لذا فلا يمكن لنا أن نغفل عن هذه النقطة الخاصة بالزمن التي تقودنا إلى النقطة الثانية .

– إن اختيار الزمن في يوم واحد تقريبًا محاكاة ساخرة (**P a r o d y**) لرحلة عودة أوديسيوس وأن ما حدث في عشرة أعوام قد اُختُزلَ في يوم واحد تقريبا . الأوديسة في العمل ليست مجرد مُلهم ومثال يتَّبع في هيكلة يوليسيس بل هي أيضًا مادة للتهكم سواء في خلق عالمٍ موازٍ لعالم أوديسيوس المتخيل المليء بالآلهة لكنّه عالمٌ واقعي بلا أبطال ولا آلهة فشخصياته شخصيات عادية لا تتمتع بالفضائل الكثيرة ، أو في التوازي والمحاكاة لكنها محاكاة وإن بدت جدية ففي داخلها النَفَس الهازئ كالمواطن الذي يلعب دور السيكلوب

ذي العين الواحدة ، أو هلوسات ماخور بيلا كوهين مع ما فعلته سيرسي بأوديسيوس ورفاقه ، أو الخدمة التي يقدمها بلوم لزوجته تُذَكِّر بالحبس بالسنوات السبع لأدويسيوس في جزيرة كاليبسو . إن الزمن لا يخرج من هذه المحاكاة (اقتفاء أثر أو بارودية) ، فالزمن هو الحاضن للحدث والشخصيات والمكان ، وهو في يوليسيس زمن مقتطع أكثر مما هو زمن خاص كامل .

– يقرأ الواحد يوليسيس لكنه يجد نفسه في حضرة عالم كامل ومحظور عليه أن يعرف ما حدث في الأمس أو ما سيحدث في الغد إلا ما تشير إليه الشخصيات وتبقى معرفته قاصرة على الأحداث الواقعة في الزمن المذكور فقط . ولأن مشهد العربة في الحلقة السادسة من أكثر المشاهد التي شعرت بها في مخلوق جويس ، فسآخذها مثالاً عن هذه النقطة ، يصعد بلوم العربة مع بَوَر ومارتن كننغهام والمستر ديدالوس ، هذا الرباعي الذي يجتمع داخل العربة المتوجهة إلى جنازة دغنام ، هو رباعي يعرف بعضه بعضاً ، لكن القارئ لا يعرف متى التقوا أول مرة وكيف عرفوا بعضهم بعضًا إو الذي يربطهم ، وحتى الشخصيات نفسها فنحن لا نعرف عنها الكثير إلا ما يرد في النص إيجازًا أو تفصيلا . تستمر نقاشاتهم أثناء الطريق هكذا طبيعيا دون أي توضيح أو تفصيل عن العلاقة الرابطة بين هؤلاء ، وجويس هنا يفترض أن القارئ سلفًا يعرف هؤلاء ، صحيح أن بعض الشخصيات ترد في أعمال سابقة لجويس كقصص أهل دبلن ، وصورة الفنان في شبابه ، إلا أن ما يزيد من قوة هذه النقطة هو قصر الزمن المُختار ، إذ أحداث هذا اليوم شبيهة بخلع ورقة من منتصف كتابٍ ، هذه الورقة هي الزمن في العمل وأما الكتاب فهو حياة هذه الشخصيات بكل ما تحمله من أحداث ومجريات ووقائع .

***

يقول جويس : أود أن أعطي صورة كاملة لدبلن حتى إذا اختفت المدينة فجأة من سطح المعمورة يكون بالإمكان إعادة تشييدها من كتابي .

تحوز مدينة دبلن على المكان في يوليسيس ، فالعمل الذي كتبه جويس قد أُشيد به لتذكره المدينة رغم بعده عنها وقت كتابته العمل ، لكن هذا الوصف لدبلن لم يرق للبعض وعدَّه غير صحيح في كثير من جوانبه المذكورة . لكن ما يهمنا نحن هو في تشييده مدينة دبلن من جديد في كتابه بشوارعها وأبنيتها وطبيعتها وبحرها وتاريخها وسياستها لكنه زاد عليها بأن خلق مع المدينة أهلها بكل صنوفهم ، وهذا بالضبط ما حدث مع الحلقة العاشرة من يوليسيس التي أفردها جويس لدبلن وأهلها ، وعمل على جعلها يوليسيس داخل يوليسيس . فهذه الحلقة تحمل في بُنيتها عاملين رئيسين :

- إن الحلقة موزعة على تسعة عشر جزءاً ، لشخصيات مختلفة من أهالي دبلن في الوقت نفسه ، ينتقل السارد الخارجي من حدث إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى ، ومن مكان إلى آخر لتشكلَ الحلقة دبلن بجغرافيتها وأناسها ، فينطبق عليها تماما قول جويس الوارد . وما يحسب لجويس أيضا أنه كتبها وهو في المنفى بعيدا عن دبلن بعد أن هجرها مع نورا .

– إن هذه الحلقة هي نسخة مصغرة من يوليسيس ، حيث التنقل بين أحداث وشخصيات مختلفة ، وكونه عمل داخل عمل موازٍ له وفي داخله . فيوليسيس تولد يوليسيس آخر ، هذه الحلقة رغم زيادتها على يوليسيس (19 جزءاً مقابل 18
حلقة) فإنها تؤكد ما ذهبتُ إليه في كون يوليسيس مخلوق أكثر مما هو مجرد عمل تخيلي ، فالتوليد الحاصل في هذه الحلقة من بين الحلقات الثماني عشر هو توليد مخلوق آخر ، وهذه الأجزاء التسعة العشر في الحلقة العاشرة هي أيضا قائمة بذاتها كباقي الحلقة الرئيسة في العمل ، قائمة ببنيتها الخاصة وقصتها التي هي قصة سكان من دبلن ، أناس مختلفون ، متباينون ، يجمعهم جويس في الجزء الأخير منها ، إنه الالتقاء الذي تبقى عناصره محتفظة بكينونتها تلتقي في لحظة ثم تعود إلى عالمها الخاص ، هذا العالم الذي هو الآخر يمثل يوليسيس جديد وهكذا تواليا ، يتكاثر يوليسيس إلى ما لا نهاية ، لأنه مرتبط بالإنسان ونهايته مرتبطة بهم .

إن الشوق إلى المدينة التي يولد أو يعيش فيها الإنسان هو الدافع الذي يجعله حبيساً فيها رغم خروجه عنها . إنها الرغبة بالعودة إلى الانتماء بعد النفي والابتعاد ، إنها إيثاكا أوديسيوس التي بقيت تشغل باله وتحتل كيانه ، فالعودة إلى إيثاكا توازي العودة إلى دبلن . يوازي جويسُ هنا أوديسيوسَ في رحلة عودته إلى إيثاكا ، لكن جويس يعود عوداً مجازيا ، يجعل من دبلن أرضية أحداث ومكانًا يضم فوق روحه وفكره وخياله وماضيه الآفل ، يعود في يوليسيس إليها روحًا لكنه يبقى بعيداً عنها جسداً ، إنها عودة تعارض عودة أوديسيوس .
فكما يضيع أوديسيوس في البحار يضيع جويس في مدينته التي يعرفها ويبنيها في نصه ويُسكن فيها أهلها ، جاعلا من عمله مخلوقًا ومدينة ، لتستحوذ دبلن على العمل كأنه كُتب إليها وفيها ، لم تكرس لشيء سوى دبلن ، إنها ذروة الجوع إلى المكان ، إن جويس هو كل

شخصياته الدبلنيّة ، لم يمنعه البعد عن العيش فيها مجددا ، عيشاً لا يعترف بالماهيات والماديات والزمان والمكان ، عيش دائم ، يحياه جويس مع كل قراءة .

إن دبلن الحاضرة وبقوة في العمل ، وبحلقة خاصة لأهلها ، قد يكمن فيها جوهر العمل ، ولمَ لا؟ كلنا نقرأ العمل ونبحث فيه عن شخصيات وأساليب سردية وفن

الحداثة في الرواية ، ودراسة بنيتها المشابهة للأوديسة ، لكن هل أراد جويس كل هذا؟ ألا يمكن أن عمله كتب لأجل دبلن وحدها؟ إنه التوق والظمأ إليها ، إنه المكان الذي يسكن ذات جويس ، المكان الذي لا يستطيع العيش فيه مجدداً إلا في كتابته ، وها قد كتبه وها قد عاش فيه عبر نظائره ومخلوقاته التخييلية .

***

يتوزع هذا العمل المبتكر والإبداعي في بنيته وسرديته ولغته في ثمانية عشر حلقة ، ولكل حلقة أسلوبها السردي الخاص بها ولغتها المتزامنة مع موضوعها . تبدأ يوليسيس بحلقات ستيفن الثلاثة إذ يكون داخل القلعة (برج مطل على البحر) في الثامنة صباحا رفقة ميلكن لتناول الإفطار وهينز ليخرجوا بعدها إلى الشاطئ ، ويذهب ستيفن إلى المدرسة حيث يعطي درسًا في التاريخ ويستلم راتبه ويأخذ مقالا من ناظر المدرسة ثم يخرج من المدرسة متمشيًا على الشاطئ غارقا في أفكاره . يتنوع السرد هنا ما بين سارد خارجي ، ومونولوج داخلي يغيب فيه السارد وتأخذ الشخصية دورها في السرد ليبدو الأمر أنه سرد للوعي الذاتي مباشرة ، أو يتدخل السارد الخارجي في تنظيم سرد الحلقة الخارجي الخاص بتصرفات وحركات ستيفن .

فهرس عوليس : اليوم = الخميس ١٦ يونيو ١٩٠٤

الموضوع	المكان	الساعة
الجزء الأول : التيليماكيا Telemachia		
الفصل :		
١ ــ تيليماكوس Telemachus	قلعة مارتيلو	٨ صباحا
٢ ــ نيستور Nestor	المدرسة	١٠ صباحا
٣ ــ بروتيوس Proteus	شاطىء البحر	١١ صباحا
الجزء الثانى : الأوديسة أو المغامرات The Odyssey or Adventures		
٤ ــ كاليبسو Calypso	المنزل	٨ صباحا
٥ ــ أكلة اللوتس The Lotus Eaters	الحمام التركى	١٠ صباحا
٦ ــ الجحيم Hades	المقابر	١١ صباحا
٧ ــ إله الريح Aeolus	وكالة الأنباء ــ الجريدة	١٢ ظهرا
٨ ــ أكلة لحوم البشر The Lestrygonians	وجبة الغداء	الواحدة بعد الظهر
٩ ــ سلة وكاريديس Scylla & Charybdis	المكتبة	الثانية بعد الظهر
١٠ ــ الصخور الضالة The Wandering Rocks	شوارع دبلن	الثالثة بعد الظهر
١١ ــ السيرانات The sirens	فندق اورموند ــ البار	الرابعة بعد الظهر
١٢ ــ السيكلوب The Cyclops	الحانة	الخامسة بعد الظهر
١٣ ــ نوزيكا Nausica	صخور على البحر	الثامنة مساءً
١٤ ــ ثيران الشمس The Oxen of the Sun	مستشفى الولادة	العاشرة مساءً
١٥ ــ سرسة Circe	الماخور	منتصف الليل
الجزء الثالث : العودة The Nostos		
١٦ ــ ايمايوس Eumaeus	الملتجأ ــ الكشك	بعد منتصف الليل
١٧ ــ ايثاكا Ithaca	المنزل	بعد منتصف الليل
١٨ ــ بينيلوبى Penelope	الفراش	—

عناوين حلقات يوليسيس بالتقابل مع الأوديسة (لم يذكر هذه العناوين جويس في الرواية بل هي خارجية) والمكان والساعة . المصدر : عوليس بترجمة د . طه محمود) .

أما لغة النص فهي لغة مرمزة وكثيرة الإحالات والإشارات تجعل من النصِّ "نصَّ النصوص" فهو نصٌّ مُثقل بفكر جويس وفكر شخصياته ووعيها تجعل من القراءة مهمة شائقة تحبس الأنفاس وبحاجة إلى تركيز كبير وحضور ذهني دائم أثناء القراء . وحين تندمج هذه اللغة بأسلوب السرد المتنوع والمتباين والحدث فإن هذا المزيج يصبح كتلة كاملة من الإبداع والتعقيد والصعوبة كما في الحلقة الثالثة التي تتشكل مادة النص فيها من ثلاثة أجزاء : في الجزء الأول من مادة السرد يسجل جويس وعي ستيفن دون تدخل سردي في مونولوج داخلي ؛ وفي الجزء الثاني من مادة النص يتذكر ستيفن بعض الأحداث التي وقعت له بتداعٍ حر للذاكرة ؛ وفي الجزء الثالث من مادة النص يتدخل السارد الخارجي ببعض اللمسات السردية الخارجية الواصفة لوضع الشخصية الخارجي أو محيطها .

تتداخل أجزاء مادة النص بعضها مع بعض في خلق بنية النص كاملة ، مما يوحي بعدم الترابط ، وهي بالفعل غير مترابطة لأن المادة المسرودة هي مركبة من

عدة أجزاء ، شبيهة بأن يسير أحدنا في طريق ويبدأ بتذكر أمور معينة وأن يتناهى إلى مسامعه عشرات الأصوات ومئات الكلمات والجمل ، التي يفهم بعضها ويتجاوز أخرى ، جمل كاملة ، كلمات ، صراخ ، نعيق ، نقاش ، مفاوضة بائع ومشترٍ ، نهاية جملة ، بداية أخرى ، ويتشكل لنا مادة سمعية كبيرة ليس لها أي فائدة أو مغزى لكنها تتناهى إلينا وقد نندمج معها لثوانٍ ، ونحن بهذه الحال نسمع أثناء المشي ، نتذكر حادثًا ما أو حديث مع صديق أو قريب ، أو تخطر فكرة لنا ، ماذا سأشتري؟ طماطم؟ أتغدى في المطعم؟ هناك مباراة الليلة . هذا العمل لا يجني كثيرا . سأكون بعد ساعة هناك . وهكذا يأخذنا جويس في رحلة في وعي ستيفن .

إن شخصية ستيفن هي الشخصية الرئيسة الوحيدة التي لها تاريخًا خاصًا يسبق نص يوليسيس في رواية السيرة الذاتية لجويس "صورة الفنان في شبابه" وهي الرواية التي تقص الصراع العقائدي لستيفن مع الكنيسة الكاثوليكية ، وتحرر موهبته الفنية ، الذي هو جويس نفسه ، وما تسبب به إلحاده من موقف مع أمه وهي على فراش الموت مما يدعوه إلى الظن أنه قد يكون سبب موتها ، وسنرى تأثيرات هذه الفكرة في الحلقة الخامسة عشرة . تمتاز هذه الشخصية الحائرة فكريا والتي تعيش صراعا نفسيًا ، والمهتمة بهامليت وشيكسبير الذي تعده هامليت نفسه كما يرد في الحلقة التاسعة ، إضافة إلى دفاعها المستميت عن شيكسبير . وهي على النقيض تماما من بلوم (الذي مثّل الجسد) فهي تمثل العقل ، ويمكن ملاحظة الأمر في أول مونولوج لكل منهما إذ ستيفن في حيرة فكرية ، هذا المونولوج الذي سرده جويس بأسلوب عبقري وسيطرة على تصوير الوعي باحترافية كاملة ، وبلوم في تفكير بطعامه .

أما الحلقات الثلاث اللاحقة فتبدأ مع بلوم (الذي يُعرَّف أول الأمر بحبه لأحشاء الطيور والحيوانات ، وأكلات أخرى) في بيته ثم يخرج لشراء السجق للإفطار الذي يعدّه لزوجته موللي ، وتنتهي الحلقة الرابعة بمشهد تغوط بلوم . يخرج بعدها بلوم في الحلقة الخامسة إلى مكتب البريد ثم الكنيسة وينتهي بالحمام التركي بعد أن اشترى صابونة من الصيدلية . يحضر لاحقا بلوم رفقة أشخاصٍ آخرين جنازة بادي ديغنام بعد أن أخذوا العربة في طريقهم إلى هناك .

حاز بلوم على الواجهة في هذه الحلقات الثلاث ، وهو أحد الشخصيات الرئيسة الثلاثة في الرواية وأهمها . بلوم شخصية عادية يعمل بائع إعلانات جوّال في المدينة ، وله علاقة بامرأة أخرى دون علم زوجته موللي المغنية -التي لديها علاقة برجل آخر "بويلان" ، وبلوم يعلم هذا- التي تشك بعلاقته بامرأة أخرى . هذه الشخصية العادية التي صوَّرها جويس وابتدأها

بالحديث عن شهوته للطعام وأنهى عرضه لها بمشهد التغوط ثم سيظهر في لحقات أخرى وهو يأكل ويشرب ويثمل فهو تصوير للجسد المنافي للعقل كما في حال ستيفن ، وهذا التوصيف كله يؤدي إلى خلق شخصية عادية ومن حياتنا اليومية لا يوجد في حياتها الكثير من الاهتمامات عدا بيع الإعلانات والمراهنات حول سباق الخيول ومحاولة التلصص على النساء وإقامة علاقات إلا إن جويس ينقل هذه العادية إلى مستوى اللا عادية كما تميزت بها رواية الحداثة ، فهو لا يبحث عن أبطالٍ خارقين والآلهة كما في بواكير الأدب الإنساني ، لكنه يركز على الإنسان العادي ، الذي يشكل الحياة الواقعية ، فهو يجلب الأدب إلى ميدان المتعارف عليه ، ثم يمنحه قوته والنظرة المبتكرة عبر الكشف عن عالمه الداخلي بل وإعطاء الشخصيات الحرية الكاملة للتفكير والتذكر واتخاذ القرار وكل ما يقوم به هو تسليط الضوء على النزاع الشخصي الذاتي والفرداني ، وجعل العالم الداخلي للشخصيات قبالة القارئ بكل ما يمكن ومتاح ، فيبرز وعيها شاخصًا وله مكانته في السرد واللغة كأن الوعي هو ما يشكل مادة النص تلقائيا ودون تدخل جويس .

فلسنا بحاجة إلى شخصيات مميزة بفكرها وعلاقتها وذكائها وجاذبيتها والهالة الإلهية المحيطة بها حتى يكون لها تأثيرها أو أي تأثير سيكون ، فجويس يريد من الإنسان العادي أن يكشف عن نفسه ومنح المهمَّش صوته . لم يعد الأدب محتكرًا على نوعيات محددة من الطبقات الاجتماعية والأفراد المميزين بل نحن في مواجهة الإنسان بكل سلبياته وإيجابياته بل بكل سلوكياته العادية جدا حتى في الأكل والشرب والتغوط . يبحث جويس عن رفع العادية إلى مستوى أرقى من التطلعات والرؤية التي يمكن أن تُوجد فيها .

تنتقل الحلقة السابعة إلى مبنى الصحيفة حيث يذهب بلوم للمفاوضة حول إعلان ، وهو المكان الذي يتوجه إليه ستيفن بعد أن طلب منه مدير المدرسة أن يأخذ معه مقاله لنشره في

الصحيفة . في هذه الحلقة فصاعدا يصبح التشابه بين موضوع الحلقة ومكانها وبين لغتها وسردها أكثر وضوحاً ، فالحلقة تميزت بتقسيمها داخل عناوين ثانوية كما القالب الصحفي ، وأسلوبها يتناسب مع الأسلوب الصحفي .

يذهب بلوم في الحلقة الثامنة بعد الخروج من مبنى الصحيفة إلى البار حيث يتناول غداءه ، ويلتقي في طريقه بالسيدة برين الذي تخبره أن السيدة بيرفوي تعاني من آلام الولادة .

تدور أحداث الحلقة التاسعة في المكتبة حيث يحتدم النقاش في الأدب يتجاذب أطرافه ستيفن مع أمناء المكتبة حول شيكسبير وهاملت ومكانة الأديب وعبقريته والعلاقة بين الشخصيات ومؤلفها ، وهذه الحلقة من أكثر الحلقات التي لمست فيها موضوعاً نقاشياً موجهاً إلى مهتم وقارئ لشيكسبير وهاملت ، بل وحتى ما يخص مواضيع أدبية أخرى أكثر من أي قارئ آخر ، وفي المكتبة يلتقي بلوم بستيفن عَرَضيا .

أما الحلقة العاشرة فقد كانت عن أهل دبلن وتوزعت في تسعة عشر جزءاً في بنية تشابـــــــــــه يوليسيس . في الحلقة الحادية عشرة يقضي بلوم بعض الوقت في

حانة فندق أورموند ، وتمتاز هذه الحلقة بأن السرد فيها "سرد سمعي" يُدون فيه ما يتناهى إلى مسامع بلوم وفي ذات الوقت فإن مادة النص تتركب من وعي بلوم (ذاكرة وتفكير) . ومع ذكر مقاطع من أغاني ومعزوفات يبدو وكأن السرد فيه يأخذ جانباً موسيقيا في تدرجاته وصعوده وهبوطه .

ثم يخرج بعدها بلوم في الحلقة الثانية عشرة لملاقاة كننغهام من أجل تقديم مساعدة مالية لعائلة دنغام وهناك في حانة بارني تدور رحى حوار عنيف ونقاشات سياسية ومعاداة للسامية من قبل المواطن الذي أخذ دور السيكلوب ذي العين الواحدة ، فالمواطن الشوفينـــــــــــي والمتعصب لأيرلندا يضايق بلوم ويتهكم عليه ويجد بلوم نفسه في وضع الدفاع . امتاز السرد

في هذه الحلقة بأنه سرد الشخص الأول بضمير المتكلم ، وهو شخص مجهول ، لا توجد إشارة إلى اسمه أو هُويته ، إضافة إليه فهناك تدخلات سردية من سارد خارجي (مجهول أيضا هل هو جويس أو ساردٍ ضمني) . وكان استخدام تقنية اللوائح والقوائم في هذه الحلقة بارزًا كذلك وتكرر لأكثر من أربع أو خمس مرات في نصوص سردية طويلة .

نجد في هذه الحلقات (7–12) التنوع في السرد وأساليبه ولغته وحواراته ، وسنشهده أيضا في الحلقات التالية ، فنحن لا نقرأ عملاً نثريًا عاديًا بل هو دروس في فن الرواية والسرد واللغة الروائية ، وتنوعها تنوعًا فريداً ثم تركيبها جميعا في يوليسيس ، حيث يبدو أن جويس يخلق يوليسيس خلقًا كاملاً فكل حلقة تمثل عضوًا كما تشير الملاحظات الخارجية لجويس هذه الأعضاء كالقلب والأذن والمريء والمخ والأعصاب والهيكل العظمي والعين والأنف والعضلات ، إلخ (ومادة الحلقة تشير إلى هذه الأعضاء كما في الحلقة السادسة حول القلب أو الحلقة الحادية عشرة باعتمادها على السمع (عضوها الأذن) أو الحلقة الثانية عشرة إذ النقاش الحامي يشير إلى القوة والعضلات)- تعمل على جعل العمل مخلوقًا وكل حلقة هي عضو مؤسس في هذا المخلوق ، لذا فينتقل العمل من السردية التخيلية إلى المادية المحسوسة . يذهب بعدها بلوم في الحلقة الثالثة عشرة إلى الشاطئ حيث يصادف هناك ثلاثة نساء ويبقى يراقبهن ولا سيما الصبية غيردي التي يستمني عليها . ثم يتوجه بعدها إلى مستشفى الولادة حيث يقابل ستيفن وأصدقاءه . واعتمد جويس في لغته السردية في هذه الحلقة على تقنية تطور اللغة من خلال محاكاة تطور النثر الإنجليزي هذه المحاكاة التي تقابل نمو الجنين .

ينضم بلوم إلى ستيفن ورفاقه السكرى ويذهبون إلى ماخور بيلا كوهين في الحلقة الخامسة عشرة ، وهي أطول الحلقات وأعقدها بل هي الحلقة التي جعلت من يوليسيس عملاً شائكًا

وشائقا في الآن نفسه . اعتمد جويس في هذه الحلقة على أسلوب مسرحي في المحاورات ، لتبقى الحلقة متنقلة ما بين شخصية إلى أخرى ، التي تغرق في هلوساتها الجنونية في عالم من السوريالية والفانتازيا والغرائبيات حيث تتكلم حتى الجمادات والحشرات والأشجار والأفكار ، وينهار الزمان والمكان . يواجه بلوم نفسه وأفكاره وذكرياته ومخاوفه في محاكمة ذهنية هي استحضار لأفعال بلوم بحضور شخصيات قديمة ، فيرى بلوم نفسه متهماً ومقبوضا عليه من قبل حارسين ثم يتحول إلى ملك ليثور شعبه عليه ، ثم يدعون أنه خنثي ، وهي تهيؤات نفسية وخيالات نتيجة لأخلاقيات بلوم الذي يُنجب بعد أن

يُقال إنه حامل ثم يتحول إلى عاهرة وقواد . كل هذا وأكثر في حلقة خرافية ومليئة باللا معقول تنتهي بهلوسات ستيفن حين يرى أمه ويظن سائلا إياها أنه سبب موتها ليهرب من الماخور ويقع في مشاجرة شارع يلحق بلوم به وينقذه . يتمشيان بعدها في الحلقة السادسة عشرة إلى كشك بحارة يتناولان القهوة ويثرثران مع بحارة . يأخذ بلومُ ستيفنَ معه بعدها إلى منزله في الحلقة السابعة عشرة ويشربان الكاكاو في المطبخ ثم يطلب بلوم من ستيفن أن يبات معه لأنه يعرف سوء علاقة ستيفن بمليغان في القلعة لكن الأخير يرفض ويخرج ، ثم يصعد بلوم إلى غرفته حيث كانت زوجته موللي تنتظره . أما أسلوب السرد في هذه الحلقة فكان قائماً على أسلوب الأسئلة والأجوبة وتظهر بوضوح جانب هامليتي في شخص بلوم إذ يبدو في كثير من أفكاره وأقواله معتمداً على صيغ تحاكي قول هامليت الشهير "أكون أو لا أكون" .

يخص جويس الحلقة الثامنة عشرة لموللي في مونولوج طويل هو الأهم والأبرز في يوليسيس ويأتي في المرتبة الثانية في الصعوبة بعد حلقة الماخور الخامسة عشرة . يتوزع نص المونولوج

على 8 أجزاء وهذا الرقم يشير إلى : 8 سبتمبر 1870 تاريخ ميلاد موللي في جبل طارق ، و8-10-1888 تاريخ زواج موللي وبلوم .

كل جزء من مونولوج موللي يخص موضوعًا ما ويبتدئ بجملة وينتهي بنقطة ، في حين تنتفي علامات الترقيم في مادة نص كل جزء باستثناء نقطة النهاية ، مما يعطي انطباعًا بتدفق الوعي المتواصل دون أن يفصله أو يقف قاطعًا إياه شيءٌ .

يتمحور الجزء الأول من المونولوج الذي يبدأ بجملة "لأنه لم يقم بشيء كهذا من قبل أبدا..." حول شك موللي ببلوم أنه مارس الجنس مع غيرها بسبب طلبه أن تجلب طعام الفطور إلى السرير الذي لم يحدث إلا في مرة سابقة قبل زواجهما ، وحول تذكرها من مارست معهم الجنس في حياتها الماضية .

وفي الجزء الثاني الذي يبدأ بجملة "كلهم مختلفون جدا" فكان عن بويلان الذي كان معجب بقدمها ، وتسرد أحاديث عن ماضيها وعلاقتها ببلوم .

والجزء الثالث الذي يبدأ بجملة "نعم أظن أنه جعلها أصلب قليلا ماصًا إياها" فهو نص إيروتيكي يتضمن حديثها عن صدرها ومعاشرة بلوم لها . وهو في كثير

من طرق المعاشرة وأساليبها يبرز فيها الشبه بين ما يحدث "بين بلوم وموللي" وبين ما تذكره رسائل جويس إلى زوجته نورا .

تتداعى في الجزء الرابع الذي يبدأ بجملة "هـ هـ هـ د ي ر القطار في مكان ما" ذكريات موللي فيما يخص حياتها سابقا في جبل طارق حيث ولدت .

الجزء الخامس الذي يبدأ بجملة "رسالة ملفي كانت الأولى هذا الصباح" هو استمرار لتداعي ذكريات موللي وأيام حبها .

الجزء السادس الذي يبدأ بجملة "إنها لارتياح حيثما كنت أطلق ريحك بحرية" هو تداعٍ حول ابنتها ميلي مرورا بعلاقاتها الاجتماعية انتهاءً بحياتها الجنسية مع بلوم واعتدادها بجسدها ومفاتنها كما في كل الأجزاء السابقة واللاحقة .

الجزء السابع الذي يبدأ بجملة "من يدري هل هناك مشكلة في أحشائي" هو تداعٍ لأحداث في حياتها ثم ينتهي بالتفكير ببلوم وضيفه .

الجزء الثامن الذي يبدأ بجملة "لا ليس هذا أسلوبه" هو تداعٍ وتفكير في بلوم وتصرفاته ، وسرد إيروتيكي عن أفعالها وماضيها وانتهاء بطلب بلوم الزواج منها وموافقتها ، لكنها نهاية سردية شاعرية مترفة الشعرية كتبها جويس بحس عالٍ من الفنية والأدبية وتجتمع فيها متعة قراءة العمل كلياً .

***

يوليسيس ما بين الحداثة وما بعد الحداثة

أود أن أستهلَّ الكتابة عن الحداثة وما بعد الحداثة في يوليسيس بالإجابة عن سؤالين هل يوليسيس رواية؟ وهل يمكن قراءتها من أي حلقة دون الاختلال بفهم العمل؟

حاولت في كلامي السابق عن العمل أن أتجنب استخدام كلمة "رواية" واكتفيتُ بكلمة العمل ، لاعتبارات عديدة أن الطبعة الأولى من العمل تجنب جويس استخدام كلمة رواية على الغلاف ، وقد يكون لهذا الأمر أغراضاً غير التي فهمتها إلا أن الأمر كافٍ مع من قرأ يوليسيس أن يفكر كثيراً ويحاول أن يجد تعريفاً فنياً وأدبياً للعمل ، فكل ما فيه العمل من

السمات والتقنيات وتنوع أساليب واللغة والحوارات والمونولوج لا يخرج من دائرة النثر لكنه يجعله في مقام أسمى من الرواية العادية أو في الأقل الرواية المعتادة حتى وقت نشرها ، فيوليسيس كما ذكرنا وأشاد بها أزرا باوند في كونها فتحت لعصر جديد في الأدب مع الأرض اليباب لإليوت ، فتحت عصر الحداثة ، الذي كان ثوريًا في عناصره الفنية في الرواية ويوليسيس كانت مثالاً يُحتذى به للدراسة بل وحوت كل ما يمكن للحداثة وتيار الوعي في الرواية أن يأتيا به . لكن قبل الخوض هذه الحداثة الروائية لأعرج على السؤال الثاني ، تبدو إمكانية قراءة يوليسيس عشوائيا واردة ولا سيما في البدء من الحلقة الرابعة ثم العودة إلى الحلقات الثلاث الأُول ، وكذلك عدم قراءة الحلقة العاشرة دون أن يخل الأمر بفهم العمل ، أو إقصاء الحلقة الأخيرة ،

أو حتى أن تقرأ الحلقات على حدة وأن تبدأ من أيها تشاء فالعمل سيعمل على تنظيم نفسه تلقائيًا دون أن تختل بنيته أو تفقد رونقها وتسلسلها ، هذا ما يمنحها قوتها وحداثتها والمرونة الاستثنائية في قرائتها ، وهذه النقاط في الأساس ترتكز على عناصر الحداثة التي ابتكر جويس كثير منها وأبدع في استخدامها .

تمتاز رواية يوليسيس بعدة عناصر في رواية الحداثة أهمها : الواقعية اليومية العادية ، اللا بطل ، السرد المنظوري ، النظرة المتموضعة بؤريًا ، سرد الوعي (تيار الوعي) ، الحبكة الحديثة ، المونولوج الداخلي ، وزادتها بعناصر من سمات تيار ما بعد الحداثة كالسخرية التناصية ، التسنين المزدوج .

تدور أحداث الرواية حول أشخاصٍ عاديين ، لا يملكون مزايا خاصة بهم ، يواجهون صراعات نفسية وفكرية ، تمضي حياتهم دون أشياء مهمة أو غير معتادة أو تحمل صراحةً قضايا كبرى فلسفية أو سياسية أو اجتماعية واضحة لكنها تُتناول كل هذا من منظور رؤية الإنسان العادي ، الذي لا يخرجها إلى مستوى عالٍ من الفحص والتأمل بل تبقى في مستوى يوازي قدرات الشخصيات التي تخوض فيها .

اللا بطل **Anti-Hero**

لا يوجد بطل معين في الرواية بل تتوزع الأحداث حول شخصيات ثلاث رئيسة (ستيفن وبلوم ومولي) وإن كان بلوم يستحوذ على حلقات أكثر من الآخرين إلا أن هذا الاستحواذ لا يرفعه إلى واجهة البطل ، فيبقى العمل موجهًا أضواءه على هؤلاء الثلاث وحتى على شخصيات أخرى تصعد فوق خشبة الأحداث ، وهذه من أهم عناصر رواية الحداثة .

السرد المنظوري **perspective Narrative**

يتعدد الساردون في يوليسيس ما بين الشخصيات ، والسارد الضمني ، والسارد الخارجي ، ويتوزع ضمير السرد ما بين ضمير المتكلم وضمير الشخص الثالث ، هذا التعدد في العرض السردي ، إضافة إلى ما يمنحه من واقعية للعمل بتقريب الشخصيات من القارئ ، ويعارض

السارد العليم كلي المعرفة- فإنه يقوم بموازاة قدرة السارد العليم كلي المعرفة من خلال تسليطه الضوء على أي قضية من عدة
زوايا ، وكل زاوية تمثل وجهة نظر معينة أو مستوى رؤية خاص ، مما يعطي السرد الشمولية لفحص الموضوع المتناول بما فيه الكفاية .

النظرة المتوضعة بؤرياً

يُركز جويس في عمله على جوانب معينة في حياة شخصياته دون التوسع لتناول كل شيء ممكن ، هذه المحدودية تتوازى مع قدرات الإنسان العادي في الوقوف على أشياء معدودة سواء في القضايا أو الذات أو الأشخاص المحيطين أو البيئة المحيطة دون أن يملك القدرة الكلية والمطلقة على معرفة خبايا الأمور كما يحدث مع السارد العليم كلي المعرفة .

سرد الوعي

وهو من أهم مزايا هذه الرواية وتحدثنا عنها مفصلا سلفا ، وما يمتاز به هذا السرد هو تفكك جمل ، وعدم ترابط تدفق الأفكار ولا توافقها ، والتنقل العشوائي ما بين المواضيع ، والاسترجاعية الزمنية في الذاكرة أو الاستباقية التخيلية أو التنبؤية للأحداث . إضافة إلى عناصر تخص لغة سرد الوعي ، كعدم الالتزام بالقواعد اللغوية ، أو الإملاء ، ولا معنى بعض الجمل ، والدقة في استخدام علامات الترقيم في ترتيب هيكلة النص بالشكل المطلوب .

في يوليسيس تأخذ الحبكة مفهوماً مغايراً فهي لا تتبع المسار القديم في الانطلاق في بداية ثم الوصول إلى ذروة وعقدة ثم حل وخاتمة بل هي تمضي بمستوًى واحد من الإثارة والتفاعل ما بين الشخصيات وأحداثها والنص والقرَّاء ، حتى يبدو وكأن العمل لا يحوي حبكة أو مغزًى معيناً يسعى الكاتب خلفه أو يريد إثباته ، فكما يبدأ العمل ينتهي ، وكما نتعرف على الشخصيات نودعّها .

الزمن

تجري أحداث الرواية في يوم واحد تقريباً ، وهذا ما لم يألفه القرَّاء وقتها ، متوزعة فصول العمل على ساعات اليوم ، والعمل على الموازنة ما بين حجم مادة السرد والمدة الزمنية التي يستغرقها الحدث المسرود . واستخدم جويس كذلك المونتاج الزماني في العمل ، فالشخصيات تعود بالزمن إلى الوراء عبر المونولوج الداخلي وتسترجع الماضي عبر الوعي وهي تمشي أو تجلس أو تضطجع ، لذا فالزمن في يوليسيس يكاد يطابق الزمن الحقيقي .

المونولوج

تمتاز يوليسيس بالحوار الداخلي الطويل للشخصيات ، وهذه التنقية وإن كان متعارف عليها مسرحيًا ، فإن ورودها في العمل بهذا الشكل من الإتقان والضبط والتركيز والهيكلة البنيوية

لمادة النص لا سيما في الحلقة الثالثة والأخيرة ، يجعل المونولوج واحداً من أهم العناصر الفنية لرواية يوليسيس ورواية الحداثة .

لكن يوليسيس لم يتوقف عند الحداثة فقط بل تجاوزتها من خلال عنصرين ظهرا جليا جلي في روايات ما بعد الحداثة وهما السخرية التناصية ، التسنين المزدوج .

السخرية التناصية

إن العمل مبدأيًا يُبنى ليوازي الأوديسة ، وكثير من حلقاته فيها تناص مقصود مع حلقات الأوديسة وأحداثها ، وكذلك في شخصياتها ، كما نجد في بلوم واتباع المبدأ الهامليتي (أكون أو لا أكون) في كثير من قراراته حيث يحدد نفسه في إطار الهامليتية (أفعل أو لا أفعل ، ينبغي أو لا ينبغي) ، ويدخل هذا التناص في العمل سواء من أجل المحاكاة الساخرة أو اقتفاء الأثر .

التسنين المزدوج

إن يوليسيس من أول حلقة إلى آخرها قائمة بنحوٍ شبه كلي على التسنين المزدوج ، إذ يعمل جويس على جعل نصه متعدد المُخاطَبين ، وكل موضوع فيه ذي طبقات كثيرة ، قد يفهم قارئ شيئًا لا يفهمه قارئ آخر ، وهكذا قس على كل المواضيع والأوصاف والأحداث والشخصيات في العمل . وتسهل المهمة كثيراً للقارئ العربي الذي عمل مترجمه صلاح

نيازي على توضيح وشرح الكثير من مادة العمل بهوامش تجاوزت الآلاف ، تساعد على فهم أكثر دقةٍ للنص .

***

النفي والعودة

إنَّ الثيمة النفي والعودة في يوليسيس لم تكن مجرد ثيمة في الرواية فحسب بل هي الثيمة الخلفية للأوديسة وحياة جويس ويلتمسها القارئ في تفاعل القراءة مع يوليسيس . يرحل أوديسيوس عن مملكته في إيثاكا إلى الحرب في طروادة ويعود إليها بعد عشرين سنة من نفي "مجازي" إجباري عنها ، ويخرج بلوم من منزله ويعود إليه بعد منتصف الليل ويغادر ستيفن القلعة ولا أحد يدري هل عاد إليها أو لا ، ويسافر جويس نحو فرنسا ثم يعود إلى إيرلندا ثم يسافر مجدداً إلى إيـــــــــــــطاليا ثم سويسرا ثم فرنسا ثم سويسرا مجددا حتى مات ورفضت سلطات إيرلندا إدخال رفاته ، والقارئ ليس بمنأى عن هذا النفي والعودة وهو يقرأ عملاً ينفره "نفي" ويجذبه "العودة" ولا يكاد قارئ لم يشعر بهذا اللا تفاعل المنفِّر من العمل أو التفاعل الإيجابي الجاذب للعمل لا سيما في حلقات مثل السادسة أو الخامسة عشرة أو الثامنة عشرة .

لم يعد أوديسيوس إلا بعد ذاق مرارة الابتعاد وقضى عشر سنوات في البحر يحاول العودة محارباً الأقدار ولعنات الآلهة والقدر . ويخطو بلوم إلى بيته بعد يوم طويل متنوع الأحداث حافل بالوقائع ما بين السعي في بيع الإعلانات وهلوسات سكره وتحمل إساءات المواطن ، ولا يقل حال ستيفن سوءاً عن بلوم وهو الذي يعاني من نفي وعودة فكريين في صراع

الكنيسة والإيمان فوق ما يعانيه من رفقاء السكن في القلعة التي قرر تركها لكن هل عاد إليها؟ يبدو هذا رغم عدم وجود ما يؤكدُه . يمتاز جويس عن ملهمه وشخصياته أنه في منفًى اختياري رفقة نورا حبيبته وزوجته ولا يوجد من ينتظره في دبلن ، ويتشابه مع أوديسيوس بأنه لم يمكث في بلد واحد فما بين تريسي وزيورخ وباريس ثم زيورخ حتى النهاية هكذا بقي في المنفى ولم يرَ دبلن مجدداً بعد 1904 عندما عاد إليها بعد وفاة والدته ليتركها بلا عودة متنقلاً في أوروبا ومغادراً مضطرا مدن سكناه بسبب الحربين العالميتين . لا يلتمس القارئ في يوليسيس أن جويس عملَ على إنشاء علاقة حميمية مع القرَّاء ولا أن يحبب الرواية لهم بل تركها متكوراً على نفسه ، لا يفكُّ مغاليقها إلا الصابرون وحتى بعد فك مغاليقها وفتح أقفالها فهي لا تعد بالكثير ولا تكشف عن أسرارها ، ويجد القارئ نفسه في الرواية مرغوباً به تارة ومرفوضًا في أخرى ، هذا الشعور بالعلاقة السيئة الذي انتاب الكثير من القرَّاء حتى كرهوا العمل أو في أفضل الأحوال كانت قراءته تعني تحمل الكثير من الصعوبات والمشقة .

إنَّ هذه الرحلة ما بين النفي والعودة التي تحيط بهذا العمل من الداخل والخارج ، والتشابهات التي جمعت كل ما يرتبط بيوليسيس يطرح السؤال هل النفي والعودة محض صدفة أو أنها حركة مدروسة من جيمس جويس؟ أوديسيوس وبلوم وجويس الذين جمعهم يوليسيس (مخلوق جويس) يجعلنا مرغمين على إنكار الصدفية في اختيار هذه الثيمة بل هي مقصودة ومتعمدة وعمل جويس على نسجها وحِبكها بكل إتقان ، وهي بعد كل شيء قصة الإنسان الفاني .

فينُفى الواحد منا من رحم أمه ثم تتلقفه الحياة وتمضي حياته كلها ما بين نفي وعودة . إنَّ هذه الثيمة هي ثيمة البشرية وليست مقتصرة على جويس وحياته وعمله ، لكن ما يحسب

جويس هذه القدرة الإدراكية والتقنية في الأداء التي مكنته على قطف هذه الثيمة من حياة أكثر من مخلوق خيالي وحقيقي وجعلهم في عمل واحد ، يوليسيس!

---

* **Writers their lives and works.**

* * الزمن الفعلي للمادة المسرودة : هو الزمن المطلوب لإتمام الأحداث المسرودة والواقعة في وقت واحد ، والذي يختلف عن الزمن الحقيقي المكوّن لليوم الواحد والمقدر بـ 24 ساعة . فلو وقع حدثان في وقت واحد واستغرق كل حدث ساعتين مثلاً ، وكان وقت حدوثهما من الثامنة إلى العاشرة صباحا ، فإن زمن وقوع الحدثين هو ساعتين فقط لأنهما حدثا بوقت واحد (10–8 صباحا) ، لكن الزمن الفعلي الكلي لهما هو أربع ساعات (إذ كل حدث يحتاج ساعتين حتى يتم) . لا يختلف الأمر مع الزمن الفعلي للأحداث التي تقع في وقت واحد في الحلقات من 1 إلى 3 ، وفي الحلقات من 4 إلى 6 ، فالحلقات (1 – 3) تبدأ منذ الساعة الثامنة صباحا وتنتهي في الثانية عشرة ظهرا ، والحلقات (4 –6) تبدأ من الثامنة من صباحا وتنتهي في الثانية عشرة ظهرا ، ثم يمضي الزمن في الحلقات اللاحقة من الثانية عشر من ظهر الخميس إلى ما بعد الثانية صباحا من فجر الجمعة ، والنتيجة أن لدينا أحداثا وقعت في الزمن نفسه ، ولكل أحداث زمنها الفعلي الخاص ، ومجموعها يساوي الزمن الفعلي الكلي الذي يجب أن يتوازن مع حجم المادة المسرودة . ولم يغب عن جويس أن ينتبه إلى هذا ويوازن بين زمن الفعل ومادته السردية . نستخلص من هذا أن زمن يوليسيس الذي تجري فيه أحداث الرواية هو 18 ساعة والزمن الفعلي الكلي لأحداثه المسرودة هو 22 ساعة ، إذا ما استثنينا حلقة موللي التي لم يذكر زمنه لكنه بعد الثانية صباحا .

مؤمن الوزان

جانب منازل سوان

إنَّ روايات بروست السبع في بحثه عن الزمن المفقود عبر الذاكرة تعدُّ إحدى الأعمال التي شكلّت الانطلاقة الأولى لأدب الحداثة في القرن العشرين ، الأدب الذي حدد ملامحه وعبّد الطريق ثم شرعها عدة روائيين كان من بينهم بروست ، وعمله المعتبر هذا ولا سيما في تعامله مع الزمن وتداعي الذكرة الطوعي أو الحر ، إحدى التقنيات الرئيسة لنوع روايات تيار الوعي في جنس الرواية . ولا نبخس روائي حقه إن قلنا إنَّ أدب الحداثة في الرواية في القرن الماضي قد تجسّد في تيار الوعي وأعلامه جيمس جويس وفرجينيا وولف ، إضافة لصاحب الزمن المفقود .

فما ثيمة هذا العمل الذي تجاوز المليون كلمة؟

إنه سيرة روائية ذاتية ، عمل اختلط فيه المتخيل بالواقعي ، الخيال بالحقيقة ، سيرة إنسان تبتدئ منذ الصغر حتى شبابه عارضا فيها حياته وحياة من حوله ، ومستعرضا مواضيع مختلفة كالعائلة والحب والعلاقات الاجتماعية والأسرية والحياة والخسارة والمجهول وطبيعة

الأناس الآخرين والعلاقات الجنسية القويمة منها والشاذة ، موزعةً في سباعيته التي حمل كل كتابٍ منها جزءاً من الحكاية!

الكتاب الأول من هذه السلسلة (جانب منازل سوان) ، وهو مادة حديثي في هذا المقال ، يشرع فيه بروست بسرد مادته موزعًا إياها على ثلاثة فصول (كومبريه ، ومن حب لـ سوان ، وأسماء البلدان) فصلان يسرد بضمير المتكلم (كومبريه وأسماء البلدان) وفصل بضمير الشخص الثالث والراوي العليم (من حب لسوان) . يفتتح السارد الرواية بتذكره الأيام الخوالي ووقت خلوده إلى النوم في فراشه ، لننطلق معه برحلة إلى الماضي البعيد عبر تداعي الذاكرة الحر ، ويُطرح السؤال لماذا اختار هذا الوقت بالتحديد للتذكر بدايةً للشروع في بحثه عن الزمن المفقود؟

القبض على زمن ما قبل النوم .

يقبض بروست على زمن ما قبل الخلود إلى النوم ، فكل إنسان يغرق في أفكاره وماضيه وحاضره ومستقبله في خلطة عجيبة في بوتقة الذاكرة (الاسترجاعية) والاستبصار المستقبلي ، يرى نفسه هنا وهناك وفي كل مكان ولا أي مكان ، وهو في فراشه ثابتٌ راسخٌ لكنَّ الذاكرة والوعي مستيقظان ، فإلى الماضي ننطلق ، وينطلق بروست وسارده الذي يقص علينا تفاصيل هذا الزمن الآني الذي يلفه ويسعى للقبض عليه وإيقافه ثم العودة به إلى الوراء محركًا عقارب الساعة إلى الخلف . تبدأ الرحلة ولا شيء يوقفها فقد امتطى صهوة الزمن بعد أن قبض على أحد أجزاء جسده الطويل ، والقبض عليه من منتصفه يعني

القبض على بدايته ونهايته ، ليصبح التحكم سهلاً والانتقال تقدما أو تراجعًا مهمة يسيرة بين يدينا .

فهل زمن ما قبل النوم سهل إلى هذه الدرجة؟ وما الذي يميزه؟ إن الجواب عن هذين السؤالين أو محاولة الإجابة أو حتى وهم الإجابة يعطينا الفرصة لفهم لماذا اختاره بروست .

يبدو زمن ما قبل النوم ، بطيئًا في حركته ، هادئًا في تدفقه ، طيّعًا للانصياع لرغباتنا ، يمكن كل منا أن يلجه ، فهناك مسافة كافية للتحرك بداخلها ؛ الغوص في الذاكرة والتحرر من ثقل الجسد الهامد في فراشه ، الصفو الذي يأتي به زمن ما قبل النوم يجعل منه زمنًا حُلميًا ، يتدفق مسرعًا دون أن نشعر به ، الساعة كالدقيقة ، والدقيقة كالثانية ، أو يتحرك ببطء الثانية كالدقيقة ، والدقيقة كالساعة . كل هذا يعتمد علينا ، على وعينا وموضوع انشغالنا ، لهذا كان التقديم الذي يسرده علينا الراوي الضمني في "جانب منازل سوان" طويلا ومفصلا ومتراجعًا إلى الوراء بحركة بطيئة لكن كل خطوة في هذا الحركة تمثل نقلاً لمدة زمنية كبيرة إلى الماضي ، فكان توصيف حاله في سريره خطواتٌ يأخذنا بها نحو بوابة قريبة ، في طريق الذاكرة ، هذه الخطوات التي قد تكون مئة خطوة ، لكنها تحمل فيها زمنًا طويلا ، زمنًا فقد كل خاصية دفاعية ، ليمضي بنا إلى بوابة الحدث المقصود ، الحدث الذي تحفظه الذاكرة ، وتؤدي إليه .

الذاكرة والزمن في شراكة حقيقة يحاول بروست القبض على الأولى لكنه مثل الرمل تتسرب من بين أصابعه في حين الثاني يكون التعامل معه أسهل ، فهو بين يديه مثل حجارة ينقلها قاذفًا إياه في بحيرة الوعي الكبيرة فوق أرضية الذاكرة ، هذا التمازج الذي يتداخل ويتعارض ويتوازى في حلقة تلتف حول نفسها في حركة أفعوانية ملتهمة نفسها ومولِّدة نفسها في حركة تتابعية ترتفع وتنخفض ، تموت وتحيا ، تبدأ وتنتهي .

أدرك بروست قيمة الزمن والذاكرة في التعامل مع الماضي ، والقبض عليه ثم التحكم به ، لذلك كان الزمن والذاكرة من أبرز ما أعطى لهذا العمل قواه ومزاياه وجعله تحفة أدبية ثورية في الرواية الحديثة .

الذاكرة المتداعية الحرة المتقافزة والزمن المتصاعد

أعطى بروست للذاكرة حريتها ، وجعلها تتداعى متقافِزة بين حدث وآخر أو شخصية وأخرى دون أن يكون هناك أي صلة أو انتقال تتابعي ، الذاكرة تمنح الحدث وبروست يكتب ، مما يعطي شعوراً قوياً ودقيقاً بأنه يتذكر ويكتب ما يتذكره ، سواءً كان حداثة أو شخصية أو موقفاً ، كل شيء يحضر لكن الذاكرة تجعله يتدفق من كل مكان ضاخة كل ما في جَعبتها من ذكريات يسعى بروست خلفها . لكن هذه الذاكرة الحرة المتداعية التي تتجسد ليست عشوائية الحركة بالمرة كما تبدو عليه ، فلديها نظامها الخاص ذي هيكلية في التداعي ، فيُسرد الحدث المتذكر عبر خطوات :

1- يعود السارد بالزمن إلى الماضي عبر تقنية الاسترجاعية ثم تداعي الذاكرة الحر .

2- يتصاعد الزمن المستعاد عبر الذاكرة المتداعية الحرة المتقافزة ، وهنا الحدث يُبنى من مادة الذاكرة في الزمن المتصاعد وهو زمن خيالي لا وجود له إلا في الذاكرة وآلية التذكر .

3- التنقل الحر في الذاكرة بدون ضوابط نعرفها أو نميزها ظاهريا ، إلا أنها محددة في زمن ومكان معينين وما يرتبط بهما ؛ وموضوع محدد هو الطفولة وما لفها من أحداث التي يحاول بروست تذكرها في جزئي كومبريه وأسماء البلدان .

4- السرد المتصاعد . على الرغم من أن الرواية مبنية على الرجوع إلى الماضي ، فإنها تسرد تصاعديا ، فهي عودة إلى الخلف ثم تقدم إلى الأمام وكل هذا يجري في زمنين زمن المضي إلى الخلف وزمن التقدم إلى الأمام وتشكل الذاكرة ماهية هذا المضي والتقدم .

إذن ، فلدينا رجوع إلى الماضي ، ثم تذكر حر متصاعد ، يتحكم فيها السارد ، ويسرد الأحداث وفق فعل قفز الذاكرة ، فنرى تعدد الشخصيات التي يحكي عنها "يتذكرها" ومن شخص إلى آخر ، لكنه أثناء هذا التذكر للأحداث والشخصيات يمزجها في مدينة كومبريه وطبيعتها وأشجارها وأزهارها ونباتاتها ومائها وسمائها والطرق التي سلكها وكنيستها وبهوها وجدرانها ونوافذها ورسوم زجاجها ، وبأجواء العائلة المكونة من الأب والأم والجد والجدة والعمة ليوني والخادم المسنة فرانسواز وسوان وضيوف العائلة وشخصيات أخرى خالقا لوحة فسيفسائية . ويعمد إلى الإطناب في الوصف الذي يجعل التشبيه لمشهد ما أو منظر أو فكرة تخطر بباله "في الماضي" غارقًا في تفاصيل أخرى راسما عبر هذه التفاصيل الشبه الذي يريده أو التمثيل مما يسمح لنفسه بمساحة كبيرة في السرد ويضيف لها أي وصف أو حدث آخر يشاء ، وهكذا يستمر .

فيبدو السرد كأنه نوع آخر من التذكر أو التأمل أو التداعي الحر ، فتنتقل إليه تقنية الذاكرة المتداعية المتقافِزة ، ويصبح السرد قفزا ضمنيا متداعيا في الحدث المسرود . هذا السرد الذي

يجعل من الصعب التمييز ما بين التذكر والتفكر (وهذا ما له شواهد في رواية في ربيع ظلال الفتيات ، سأكتب عنها في وقتها) ، وهل كل ما يسرد هو فعلاً تذكر أو أنه ممزوج بتفكير آني في "زمن الكتابة" ، وأقول زمن الكتابة لأنه الزمن الفعلي لكل هذا ، الزمن الذي لا يستطيع بروست القبض عليه أو تحكم به ، فهو يتدفق بقوى أكبر من إمكانية بروست المحدودة ، لكنه زمن يبقى خارج اللعبة إلا عبر ما قد يثيره في ذات بروست الحقيقية التي تجعل أفكاره الآنية التولد أثناء الكتابة مخلوطة في جسد الذاكرة والماضي البعيد .

السرد بضمير الشخص الأول العليم

يعود السارد بالزمن إلى الوراء عبر تداعي الذاكرة الحر ، ويتقدم بعدها متصاعداً ، إلا أنه يضيف على هذا التصاعد تقنية الراوي العليم الذي يعلم كيف سينتهي تذكره التصاعدي وماذا سيحدث لاحقا ، دون أن يعطي انطباعا للقارئ أنه يكتشف معه الأحداث من ذكرياته . هذه التقنية السردية نقلت قدرات السارد العليم الكلي المعرفة إلى السارد بضمير المتكلم فيما يخص الأحداث التي يتذكرها ويعرف نهايتها ، وهذا التركيب بين الاثنين يتناسب تماما مع الذاكرة وآلية التذكر ، فحين نسترد حدثًا من الماضي فنحن نعرف كيف يبدأ وكيف ينتهي ، وكذلك كيف حدثت وانتهت أحداث أخرى مرتبطة به هذا كله يضفي للسرد في الرواية تصويرا للذاكرة وعملها في الرواية على نحو ملموس ، فأنت تقرأ الذاكرة المسرودة . لكن هذا الخلط بين قدرات السارد العليم والسارد الشخصي أوقع بروست في هفوة لا يجب أن تقع في الفصل الثاني من الرواية "من حب لسوان" ، إذ يسرد هذا الفصل بضمير الشخص الثالث ، وبسرد راوٍ عليمٍ ، وهذا أمر معتاد في تنويع الساردين في النص

الروائي إلا أن مشكلة هذا السارد العليم هو نفسه السارد الأول الذي يتكلم عن تجربته الماضية ، وقد ورد هذا التدخل في عدة مواضع أذكر ، أذكر منها :

- ... إذ يبدو وكأنه يرصد المتع التي تنعم بها مع الآخرين والتي تبدو له -فيما هو يعود وحيدا ويبادر للنوم وفي صدره ضيق مثلما كان سيتم لي بدوري بعد عدة سنوات في العشيات التي يجيء فيها لتناول العشاء في بيتنا في "كومبريه"- غير محدودة لأنه لم يبصر نهايتها.

-

- استمر بعضهم في زيارته -كجدي الذي دعاه في السنة السابقة لحضور زواج والدتي- فيما يكاد البعض الآخر لا يعرفه شخصيا...

- وكانت شخصية "الابن سوان" التي تطلقها عليه، بهذا الشأن، شقيقة جدي، وهي متميزة عن شخصية "شارل سوان" الأكثر فردية.

توضح هذه الأمثلة الثلاثة ، وأمثلة أخرى في الفصل الثاني من الرواية ، أن بروست جعل من السارد بضمير المتكلم في الفصلين الأول والثالث ، هو نفسه السارد العليم الذي سرد قصة سوان مع أوديت ، الأمر الذي لا يمكن حدوثه ، فلكل سارٍد إمكانياته وتقنياته الخاصة ، وأن يكون السارد متكلما بضمير الشخص الأول وعليماً يغوص في نَفْسِ شخوصه الذين هم شخصيات حقيقية في حياته أمر لا يمكن ، وأن يكون بروست قد فعلها ساهيًا أو متعمداً فقد أخطأ في هذا وارتكب هفوة سردية لا يمكن أن تقبل ولا تنسجم في عمل مبدع وبارز مثل هذا . إضافة إلى أن اللغة المستخدمة في الفصول واحدة وثابتة المستوى ، دون أن يكون هناك تغايرٌ أو تمايزٌ بين السارد بضمير الشخص الأول أو السارد العليم . هذا التشابه يثبت –إن لم

يكن تقصير من المترجم- أن بروست لم يسعَ إلى التدقيق ما بين الساردين وأنه كان يكتب خالطًا ما بين قدرات الاثنين ، بل وفي مقاطع يكون المتكلم هو العليم والعليم هو المتكلم عبر ذكر أمور لا يتسنى للسارد بضمير المتكلم أن يعرفها ، وهذا ما يرد كذلك في الرواية الثانية ، التي سنعود إليها لاحقا .

والنقطة الأخرى التي آخذها على السرد في الرواية هي الاعتماد على سرد الشخص الأول في الزمن الماضي البعيد ، وإشكالية وجود ذاكرة دقيقة لا تنسى كهذه ، وجدوى التداعي الحر للذاكرة في ظل قدرة خارقة لها ، فنحن نريد أن نكون واقعيين في السرد عبر الذاكرة العادية أو المتوسطة لكل البشر ، لذا فالذاكرة هنا ليست ذاكرة واقعية لشخصية بل "ذاكرة متخيلة" يتحكم بها الراوي الضمني .

يتذكر السارد أحداثًا وقعت قبل زمن بعيد فرغم محاولته في جعل الذاكرة تتذكر طوعيًا متداعية دون ترتيب أو تناسق في التنقلات لكنه يذكر تفاصيل دقيقة وحوارات كاملة . وهذه الإشكالية قد تُتفهَّم في السرد الروائي قبل قرن من اليوم لكنني اليوم في القرن الحادي والعشرين فلا يمكن تقبلها ما دمنا نتحدث عن رواية واقعية وأشخاص عاديين فمن المفترض أن تكون ذاكرتهم أيضا عادية (لذا فالملاحظة خارجية أكثر مما تصب في صلب العمل) .

يتذكر الإنسان العادي أحداث الماضي لكنه يعيد تشكيلها وفق لما يستطيع تذكره ولا يمكن لأي منا أن يذكر أحداثًا خالية كما حدثت بالفعل ولا حوارات كما قيلت بالفعل ولا مشاعر وأحاسيس كما انتابتنا بالفعل بل نقوم بإعادة تشكيلها وسردها وقصها ونسجها وفق لقدرتنا على التقاطها في زمن السرد الحاضر ، وهذا القص الجديد للحدث لا يعني بالضرورة أنه هو فعلا بل قد يكون الأمر تذكر وهميًا أو تداخلاً بين حدثين أو شعورين فلا يجب أن نأمن الذاكرة ولا نثق بها كثيرا .

لذا فسرد الذاكرة المتداعية الدقيق يدعوني أن أسميها "ذاكرة متخيلة" يتحكم بها الكاتب لا الشخصية التي تسرد لنا حياتها ، هذه الذاكرة المتخيلة هي مزيج بين الواقع والخيال لبروست يضفي على الحدث المستَرَّد الحقيقي أو المتخيَّل ألوانًا وأبعادًا جديدة مستمدة من الفكر الآني والزمن الحاضر لا الفكر الخالي ولا الذاكرة المتداعية ولا الزمن الماضي . والكاتب هنا يمارس نوعًا من الإيهام للقارئ يحاول فيه أن يجعله يصدق بأنه يتذكر في حين أنه لا يتذكر فقط بل ويتخيل أيضًا أنه يتذكر من أجل الكتابة .

لغة الرواية

تمتاز لغة الرواية بمزايا ، يجعل منها جديرة بالتوقف والاهتمام ، ومن هذه المزايا :

١- التشبيهات والصفات الكثيرة لكل حادثة أو موقف أو صورة أو منظر أو وصف .
والتشبيه أو الصفة التي تُرفق لشخص أو جماد أو مكان تمتاز بجسد طويل من الكلمات مما يوحي بأنه الكاتب يستغرق كثيرا في وصفه إلى الدرجة التي يضيع فيها عن الحدث الذي يقصد سرده أو قصَّه ، وهو هنا كذلك يعمد على إدخال تقنية تداعي الذاكرة فيمنح للذاكرة إمكانية أن تكتب في عملية خلق توازيات ومتواليات للأحداث ، الشبه يتبع شبيهه وهكذا .

٢- الثراء اللغوي الكبير فكل حدث موصوف لا يوصف بجملة أو اثنين بل عدد كبير من الجمل أو بجمل طويلة كأنه يرسم لوحة انطباعية أو طبيعية وهذا لا أمر لا يتم إلا عبر ملكة

كلمات لا تنفد . ويجب الإشادة بالمترجم الذي أبقى هذه السمة جلية وراسخة في الرواية عبر ثراء الترجمة بل وشاعريتها .

٣- شاعرية اللغة . للغة الرواية شاعرية خاصة تكاد الكثير من المقطع تتراقص شعرًا ، فهي نوع ثري ورصين من النثر الشعري ، إتقان وإبداع ، وأذكر هنا مثالا عن مقطعٍ مع الرواية أعدت ترتيبه عموديا لأبرز شاعريته :

إني هاهنا

كما في كل مكان

أعرفُ الجميعَ ولا أعرفُ أحدًا . .

أكثر معرفتي بالأشياء ؛ وأقلها بالناس!

الأشياء نفسها تبدو شخصياتٍ

شخصياتٌ نادرة من جوهر رقيق

خيّبت الحياة آمالها!

٤- الجملة البروستية الطويلة ، يمتاز عمل بروست بالجملة الطويلة وهي مكونة من عدد كبير من الكلمات حيث تتكون الجملة من جمل فرعية أخرى لتكوين حلقة متداخلة تحتاج إلى الجهد والانتباه وإعادة القراءة لتفهم . ونُسب هذا النوع من الجمل إلى اسم بروست وتبلغ أطول جملة في رواية بروست 871 كلمةً .

٥- تتخلل مقاطع الرواية السردية الجمل الاعتراضية الطويلة التي هي بالأحرى جمل اعتراضية استطرادية لا تفرق كثيراً عن الإغراق بالتشبيهات وهي الأخرى تقنية ذاكرة في اللغة ، فقد نستطرد طويلا عند تذكر حدث بتذكر كلام مشابه في حدث آخر أو بإقحامه إلى كلام الحدث الرئيس .

السعي خلف استعادة طعم الماضي

إن هذا السعي المحموم خلف الماضي يأخذ من بروست كل مأخذ ، ويجهده كل جهد ، ويدفعنا للتساؤل ما الذي يريده من هذا السعي المحموم؟ وما الفائدة المرجوة من كل هذا؟ وهنا أذكر مثالين من الرواية الأولى حول الحياة الماضية في الزمن المفقود وكيف جعل من الحدث شريكا في تنازع الزمن ما بين الاسترداد والابتعاد .

القبلة وانشطار الحدث

يتذكر بروستُ البالغ بروستَ الصغير (ولأسمه بروست) الذي كان يعيش مع عائلته ، كيف كان حضور وقت النوم يشكل له حالة مأزومة ما بين الرغبة بقدوم والدته لتتمنى له ليلة سعيدة وتقبِّله والخوف من عدم مقدرتها من الحضور لأي سبب طارئ كأن تكون الأسرة مجتمعة مع ضيوف ، ومن ردة فعله والده الذي يرى أنه أصبح كبيراً ويجب عليه أن يتجاوز هذه العادة في جعل والدته تأخذه إلى سريره . هذه العادة الطفولية التي قد يكون كل منا قد مرَّ بها في طفولته تشكل جزءاً كبيراً تقديميًا في العمل ، فيحاول بروست بكل جهد أن

ينقل تلك المشاعر ويسطِّرها ، بل ويجعلها شاطرةً للحدث المستردَّ المسرود ، فالقبلة كانت همه الذي يرافقه ولا يتخلى عنه . يحدثنا عن أيامه الخالية واجتماعات الأسرة وحياته في كومبريه لكنه فجأة وبفعل قفز الذاكرة يعود إلى القبلة ما قبل النوم ، الشعور الذي ما زال يرغب به يريد أن يعيشه مجددا . إذن فالرواية وكل هذا السعي خلف الماضي هو لأجل عيشه مجدداً أو الاحتفاظ به بكل ما أوتي بقوة ، الماضي العزيز لبروست الذي لم يستطع أن يتخلَّى عنه ليعود متذكراً إياه بكل تفاصيله . ولا يقتصر الأمر على هذا التذكر المجرَّد للحدث بل هناك حضور للماضي أو استدعاءٌ إلزاميٌ له ، المتمثل في رغبة الإحساس بالطعم وتذوقه كما كان ، واستنشاق الروائح التي تحمل معها ذكريات ، وحالات ، وأحداثًا ، وهذا أيضا ما يريده . كل منا تحمل ذاكرته رائحة معينة ، مرتبطة بمكان وزمان محددين أو بشخص أو حالة معينة ، حزينة كانت أو سعيدة ، لكن الذاكرة محتفظة بها ، وكلما نستنشقها أو نتذوق ما يذكرنا بها فنحن ننتقل من مكاننا وزماننا الآنيين إلى مكان وزمان آخرين ، نبتعد عن ذواتنا ونطير مسافرين خارج أجسادنا لننزل في أجسادٍ أخرى تحمل في ذواتها أشياءَ نحنُّ إليها ، هذا الحنين هو أحد الأسباب الذي يريد بروست أن يحققه ويقبض على الماضي بكل روائحه ومذاقاته وأحواله لكن هذا الحنين لا يحصل من على الكثير لأنه يقر بمحال الحصول عليه كاملا لكن بذات الوقت راضٍ بما يجني عارفًا بماهية المستحيل الذي يطارده فيقول :

"على أنه في حين لا يظل شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء فإن الرائحة والطعم وحدهما -وهما الأشد هشاشة ولكنهما أطول عمراً وأكثر شفافية وأشد استمراراً وأوفر عمراً- إنهما يظلان مدة طويلة كمثل الأرواح يتذكران وينتظران ويأملان فوق

خراب كل ما عندهما ويحملان دون خور على قطرتيهما غير المحسوسة بناء الذكرى المترامية .

جملة فانتوي الموسيقية

يقص بروست في الفصل الثاني من الرواية ، كيف وقع "سوان" في غرام "أوديت" بعد أن دعته لحضور إحدى أمسيَّات "آل فيردوران" ، هذا القسم الذي يشكل أكثر من نصف الرواية تقريبا ، والذي سيكون له توابع في الكتب اللاحقة ، فكان لزاما أن يفرد له بروست جزءاً كبيراً يتناول به قصة سوان وأوديت ، هذه القصة من الحب الذي بدا وكأنه أعورَ تارة أو غير ناضج تارة أخرى أو حتى غير نزيه كذلك ، يمكن أن نلملم أطرافها في جملة فانتوي ، وهي قطعة موسيقية من سوناتا ، شكّلت بوابة إلى الحب الذي ربط الاثنين ، لكنها بذات الوقت أيضا ربطت سوان برباط زمني مع أوديت ، جعلت من بروست يحولها حاجزٍ يحجز خلفها مشاعرَ وأشخاصًا وحياةً وأحاسيسَ وزمنًا محدداً في هذه الجملة الموسيقى . الزمن المفقود وكل خطوطه الزمنية السابقة واللاحقة ارتبطت بهذه الجملة الموسيقية ، التي بقيت حاضرة وشاخصة ، الموسيقى والزمن ، فكما حدَّدَ الطعم والرائحة وقدرتهما على الخلود في الذاكرة- ولا ينبغي لنا أن نغفل عن مدارك الذاكرة المتمثل في الحواس ، الحواس بوابة الذاكرة ، الطعم من التذوق ، والرائحة من الشم ، والموسيقى والأصوات وجملة فانتوي من السمع فالسمع وإن لم يشر إليه مباشرة فهو أحد الوسائل البانية للذاكرة . يعمل بروست على خلق شخصية سوان لتمثل إحدى نظائرَ أسلوب التداعي والسعي خلف الزمن فتتداعى ذاكرة سوان في كل مرة يسمع جملة فانتوي الموسيقية لتنبعث فيه مشاعر وتجيش

أحاسيس لكن ما يفرق ما بين تداعي سوان وتداعي بروست هو الزمن ، فبروست يسعى خلف زمن ماضٍ بعيد ؛ وسوان يسعى خلف زمن ماضٍ قريب ، بروست يسعى خلف كل شيء يمكن للذاكرة أن تسترده وتمنحه لنا ؛ وسوان يسعى خلف ما يمكن للذاكرة السمعية أن تعيده لنا .

هذا التقابل في السعي يختلف في كيفية المطاردة وآلية الاسترجاع ، لا يبحث سوان عن كل شيء بل عن أوديت التي يتجسد حضورها وحبه لها في هذه الجملة الموسيقية .

للاستماع إلى جملة فانتوي الموسيقية :

https://youtu.be/u-F98knpuRQ

في ظلال ربيع الفتيات

يكمل بروست في ظلال ربيع الفتيات مسيرة بطله (سواء كان بروست نفسه أو شخصية نظيرة له) في روايته التكوينية التي تمثل بواكير مرحلة شباب السارد –الذي يقصها بنفسه متذكرا أيام صباه– موزعًا إياها في قسمين : الأول حول عائلة سوان (سوان وزوجته أوديت) ، وعلاقة السارد مع جيلبيرت ابنتهما التي تعلَّقها وشُغف بها حبًا ويمرُّ ببدايات ثم نشوء يبلغ قمته يعقبها أفول ومحاولة التخلص منه ثم النسيان والشروع في حياة جديدة تمثلت في القسم الثاني من الرواية في مدينة بالبيك التي سافر إليها السارد مع جدته ويعقبها تعرفه على عدة شخصيات من بينها الفتيات (أندريه وألبرتين ودوزموند وجيزيل) اللائي قضى في ظلالهن مرحلة الشفاء وتجاوزها إلى حالة ضياع من يحب وأيهن تجذبه فيغرق ويغرق القارئ معه في حيرته هذا التي صوّرت التعرف على عالم الأنثى ، العالم الذي ابتدأه في حب صباه جيلبيرت .

ثيمة الحب واكتشاف عالم الأنثى؟

ثيمة الكتاب الثاني من الرواية هي الحب بكل مرفقاته وعواقبه وعقباته ، إذ تتشكل العاطفة البرعمية في ذات "سارد بروست" الصبي تجاه جيلبيرت لتنمو شيئًا فشيئًا ويصبح هذا البرعم الصغير نبتة اشتدَّت ساقها ثم شجرة يكبر معها السارد ، ويعود بالزمن إليها بعد مرور

سنوات عليها يحللها ويصورها وينقدها كيف بدأت وكيف عالجها وانتهت . لكنها نهاية انتقلت به إلى مرحلة من تفرع شجرة العاطفة إلى فروع عُلِّقت في كل منها صورة من صور الإناث التي عرفهن ، وعايشهن ، هذا النهم والشوق إلى عالم الأنثى الذي كان يدفعه للتقرب ثم الوصول إليهن ليجد فيه السلوى بعد خيبة جيلبيرت أو حتى ليبني ذات حبٍ جديدة . ينقل بروست هذا العالم من التضارب والتخالط في نقل وتصوير هذه الحالة الداخلية والخارجية لذاته أو نظيره يتعقب فيها الروح الذكورية وهي تتسلق جاهدة من أجل الوصول إلى غرفة عالية تمكث فيها الأنثى ليأتي هذا التصوير والنقل -رغم ما به من تحليلات واستغراقات- مثاليا لأي ذكر مرَّ بهذه المرحلة السنية . المرحلة التي يبغي القرب من الأنثى ويَحب ويُحب ، ويحير أيَّ فتاة يريد . إنها كشف لعالم الذكور ، آلة تكوين يلجُها أيٌّ منا ، لكن كلاً منا يلجها بطريقته الخاصة ، ويخرج منها بتجارب وخبرات وذكريات ، هذه الخبرات التي يترتب عليها أحداثًا مستقبلية والذكريات التي نعود إليها وقت النضوج لتحليلها أو قرائتها واستعراضها لأجل المتعة التي تُمنح لنا في السفر إلى الماضي الذي لا يتغير ، إلى البعيد الذي لن يتكرر ، بنشوة الرؤية الأولى لمشهد الأنثى التي تشكّل هاجسنا الوحيد في سنٍّ ما ، على تذكر ملمس الوجنات ، والشفاه التي نستشعر في أحلام يقظتنا ومنامنا طعمهما اللذيذ ، كل هذا يختلط في روح السارد ما بين ما خلا وما أتى ليعرفنا في قالب استغراقي ما مرّ به .

لكن هذه الثيمة في حبه الأول لجيلبيرت تتشابه وتكرار لثيمة الحب الذي مر به سوان مع أوديت ، التكرار الذي لم يحمل في طياته فيما يخص الحب أيَّ جديد أكثر مما هو نظرة قراءة وتفحص للحب الذي يبدو كما يوحي بروست أنه يتشابه في هيكليته بغض النظر عن سن المحبين ، إلى درجة أن هناك تشابهاً في الأقوال كالتي كانت تقولها السيدة فيردوران إلى سوان

حين تقول له إن أوديت تحبه حبًا جمًا أكثر من غيره ، ونرى أن السيدة سوان "أوديت" تقول لـ"سارد بروست" تعلم أنها "تقصد جيلبيرت (ابنتها)" تحبك إلى ما لا حدود .
ويختلف في ذاته التي تميزّت عن حب سوان الذي كان حبًا ناضجا حكمته ظروف خاصة ، في حين كان حب السارد "بروست" مع جيلبيرت حبًا برعميًا بكرًا سرعان ما يزول تاركًا في قلب المحب الصادق نكتة لا تزول مهما تعاقب الزمن .
أما الفتيات اللائي عقبن جيلبيرت وتمشّى في وارف ظلهن يبدو وهو في هذه المرحلة -مرحلة عامة هي الأخرى لما بعد فشل الحب الأول- في تخبط وعدم المعرفة أين سيحط بقراره وأين سيرسو قاربه الصغير في خضم بحر لجي يُتقاذف فيه من موجة إلى أخرى ، في منظر يوحي بالعبثية واللا قصدية ، وهو فعلا كذلك ، لكنها عبثية ولا قصدية تفوق قدرته على التحكم أو السيطرة ، لينتقل من واحدة إلى أخرى "شعوريا" لا "فعليًا" إلا أنه رغم كل هذه الفوضى يبدو لذيذَ المذاق شهيًّا . لا يسعى فيه بروست إلى التمسك بوضع دون آخر أو حتى أن ينقد نفسه بل يتركها حرة طليقة في هواها كفراشة تبحث عن ارتشاف الرحيق من زهرة إلى أخرى في حديقة الإناث البهيّة ، ذات المنظر البهيج ، والبهو الفسيح .

تمزيق الزمن

يتمزّق الزمن مع بروست وهو يسعى خلفه ليصطاده بعودته إلى الوراء عبر الذاكرة ، هذا التمزيق الذي يستخدم بروست كل ما يملك من خيال وحرفة في إتمام عمله وإخراجه بأحسن وجه ممكن . يلاحق الزمن ثم يوقفه ليشرَّح اللحظة والأشخاص ويرسم بدقة متناهية ويصفهم كأنهم قبالة عينيه .

هذا التعامل في الزمن لا يتم إلا إكمالاً لقبض بورست عليه قبضًا يتجسد فيه الزمن من ماهية "غير مادية" إلى "مادية" يتعامل معه كيفما يشاء . فتضحي مسألة إيقاف الزمن المستـــــــــــذْكَر والمتسرَّد من الماضي والفاقد للسيطرة على استمراريته- رهينة بروست الذي يسترده ويعالجه كيفما يشاء ، هذه المعالجة التي من خلالها يحوله بروست كأنه زمن جديد ، فيستخدم تقنية الاستباقية والاسترجاعية مع هذا الزمن أو تذكر الماضي أثناء سرد الحدث المتذَكَّر أو ما أسميته "ذاكرة الذاكرة" .

إن تمزيق الزمن هو إعادة خلق للزمن وكل ما يضمه من أحداث وأشخاص ومواقف ومكان ، ويزيد عليه بروست أن الرواي المتكلم هو الراوي المتكلم العليم (الذي تكلمت عنه في المراجعة الأولى) .

هذا النسج المتشعب في بنية العمل لا يبدو بالسهولة التي قد تُفهم فهو يبني عالمًا يمارس فيها كل تقنيات السرد الروائية التي يعرفها ويتقنها بناءً على زمنٍ خالٍ وذاكرة ، والتداخل بين الزمن والذاكرة هو تداخلٌ متشابك وملتفٍ بعضه حول بعض ، يُلتهم فيه السارد فيقذفه إلى الوراء ، فيكون هناك زمن للزمن وذاكرة للذاكرة ، طبقات متعددة لبنية النص التي يقتحهما بروست بسارد يعرف متى يبدأ الحدث ومتى ينتهي ، عليم بتحركاته ، ومآلات أفعاله ، ومصائر شخصياته ، التي كانت يومًا أشخاصًا حقيقيين يعيش معهم ويعرفهم وربما ما زالوا ، لكنهم في عالم لولبي دائر بالزمن والذاكرة حول نفسه إلى الماضي الذي لا يبدو أن له خط بداية أو نهاية هو الآخر ، ليأتينا نصًا متواصلاً غير منقطع : بدايته قبل النص الأول ونهايته بعد النص الأخير .

إن من مميزات هذه الرواية هو النص المتصل ، حيث يكون أي حدث متصلٍ بحدث سابق ولاحق حتى دون أن تكون الصلة مترابطةً أو التنقل منطقيًا ، لكن بروست في فعلته هذا يخلق نسيجًا سرديًا للذاكرة . الذاكرة لا تملك خط انطلاق أو خط وصول ، لذا كان نص الذاكرة السردي يتمتع بكل مرونة الذاكرة التي لا نقدر على التحكم في تدفق أحداثها ولا جريان زمانها ، حيث السرعة اللا متناهية أو البطء القاتل في آلية الاسترجاع والتذكر التي تمنحه لنا . هذا التذكر للماضي وأحداثه يصاحبه استغراقات وعي سردية واستطرادات ذاكرة وصفية ، يطلق فيها بروست العِنان لوعيه وذاكرته في التحرك في كل اتجاه ويتخذ وظيفة الكتابة لكل ما أوحى له به وعيه في الماضي مخلوطًا بوعيه في الحاضر ، وسرد ما كان يتذكره وقتها ممزوجًا بما يتذكره الآن ، في تأملات تصل إلى درجة الهذيان التي استشعرتها وأنا أقرأ ، والتيهان الذي يبدو أن بروست كان يدخله في سعيه الحثيث في خلق الذاكرة في قالب السرد . يعقب هذا أو يتداخل به غوص إلى الذات غوصًا يبدو أنه خارج الزمن والذاكرة ، منفيًا بفضل بروست من كل السُبل التي سلكها في بناء عمله ، فيبدو هذا الغوص سردًا فوق سرد ، وتبصّرات ذاتية في حياته كليًا يوم كان يفعل كذا ويوم يجلس يتذكر ويكتب ، فلا يتضح الزمن الذي يُتكلم عنه هل هو زمن الماضي أو زمن الحاضر ، وهل يُخصُّ هذا الحدث أو ذاك ، كل هذا في نص متصل يبدو شبيها لاعتراضات أو إضافات الذاكرة التي تتدخل في بنية الحدث التي تعرضه في شاشة عقولنا ولا نعرف كيف جاء أو هل يخصنا أو التقطته مدارك وعينا في لحظة ما ، أو حتى قُذف إلينا من العدم أو وعي أكبر من وعينا ؛ وعي وعقل خارجيان . ويطرح سؤال في وسط كل هذا من السارد؟

إن معرفة هوية السارد السؤال الذي قد يشغل أي قارئ ، فهل "سارد بروست" يمثل بروست الحقيقي أو بروست المتخيّل أو نظيرا له؟ تبدو الاحتمالات مفتوحة لا سيما وأن سارد بروست يذكر أحداثا وقعت له ووقعت فعلا لبروست الحقيقي مثل إصابته بالربو ، وكذلك ذكره لقضية دريفوس في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا .

لا يتوقف الأمر عند هذا لكن هذا السارد أيضا يمتاز بقدرات السارد العليم في عدة مقاطع ويندمج فيه مع السارد المتكلم كما في المثالين أدناه :

- ولعل ذلك التبدل لم يكن خارقا بمقدار ما كان يرى السيد "دو نوربوا". ذلك أن "أوديت" ما اعتقدت أن "سوان" سوف يتزوجها في النهاية. وفي كل مرة كانت تنقل إليه على نحو مغرض أن رجلًا محترمًا أقدم على الزواج من عشيقته تراه يلوذ بصمت القبور، وأكثر ما يفعل، إن هي وجهت إليه نداءً مباشرًا تسألُه: "قل، ألست ترى أن ذلك حسن جدًا"، أن يجيبها ببرود: "ولكنني لا أقول إن ذلك سيئ، فكلٌّ يفعل ما يحلو له." ولم يعد هناك ما يمنعها من الاعتقاد بأنه ربما هجرها تماما مثلما كان يصرح في لحظات الغضب،...

- كانت تعلن في داخلها فساد "ذوق سوان" الذي كان يبدد دفعة واحدة، في سبيل تحقيق غرابة جمالية حقيرة، كامل الرماد الذي ذرته في عيون عائلة "كوتار" يوم حدثتهم عن دوقة "فاندوم" وكيف ستحالفها حتى الجرأة في نقل الخبر إلى زوجها بأن الأستاذ وزوجته سوف يأخذان هما أيضا قسطهما من تلك المتعة التي سبق أن فاخرت أمامه بأنها فريدة؟...

.

نحن لا نعرف من يتكلم هنا؟ هل هو بروست الروائي أو سارده أو راوٍ عليمٍ يتدخل في توجيه العمل والإضافة السردية ، لكنه سارد لا إشارة له حتى الآن (الكتاب الثاني) إلا ما ورد في قسم من حب لسوان ، إلا أن ذاك أيضا اختلط فيه سارد بروست الضمني بساردٍ عليم (لأسباب ذُكرت سلفا) .

هذه التفسيرات لا توصلنا إلى الهوية والحقيقة المقنعتين أكثر مما هي توضح مزيجًا من عدة أطراف ما بين بروست وسارده في العمل الذي يروي قصته وراوٍ ضمني آخر يستخدمه بروست في عمله ، وهذا لا يمنحنا فسحة للراحة لأن هوية السارد لا بد أن تعرف حتى نفهم ما يملكه من قدرات وإكراهات سردية لا يمكنه تجاوزها ، وهل ستصبُّ في صالح العمل أو ستكون ضده؟ إلى الآن ما زالت الاضطرابات في هوية السارد والتداخلات بين قدرات كل سارد لا تصبُّ في صالح بروست ، ولعلنا نهتدي في قادم الأجزاء إلى إجابة أو توضيحات تفسر لنا هوية السارد وحقيقته .

جانب منازل غيرمانت

يستمر بروست في الكتاب الثالث من سلسلة البحث عن الزمن المفقود في إكمال الوقائع الجديدة والمجريات التي تطرأ وتستجد مع بطله الذي يسرد متذكراً وعائداً بالزمن إلى الوراء بحثاً عن المعنى الضائع في الزمن الحالي لحياته . ينقسم الكتاب الثالث إلى قسمين رئيسين ، وتتوزع أحداثه بوضوح في أربعة مواضيع : انتقال أسرة السارد إلى سكن جديد (شقة) بالقرب من منزل الدوق والدوق غيرمانت وبدء مراقبته للأخيرة وشغفه بها ، علاقة سان لو بحبيبته راحيل ، تدهور صحة جدته فوفاتها ، العلاقات الاجتماعية لدى آل غيرمانت في منزل الدوق والدوقة .

يتحول مسار الأحداث في هذا الجزء من العالم الداخلي لبطل الراوية الذي يسرد حياته ، وما يعتلج في صدره من مشاعر ورغبات وفي فكره من ذكـــــــــــــــريات وأحداث ، إلى العالم الخارجي المحيط وإن ابتدأت الرواية بالحديث عن تعلق وحب ومتابعة بشغف بالسيدة غيرمانت إلا أن الجو العام الذي كان له الحضور الأكبر هو العالم المحيط به . يراقب سارد بروست السيدة غيرمانت ويتحول بحبه وشغفه نحو هذه المرأة المتزوجة ، الذي تكشف استمرار هذه الحيرة العاطفية التي يعيشها ، والرغبة المحمومة العاشقة للأنثى التي لم تجد حتى اللحظة من يهدئ سورتها ، ويداري فورانها الشبقي المتنامي ، فهو كما تكشف اعترافاته دون إفصاح واضح منه وهو يجول في ماضيه ووقائعه- عن حب أو شبق تجاه من يراهن من النساء دون أن يكون هناك مبررات أو دوافع أو أمارات تتطلب منه المبادرة في

العيش على خيالات حب ، ومراقبة معشوقات ، في وضع يكمل ما بدأه بجيليبرت ثـــــــم ألبرتين وأندريه . ونشهد بعدها تسليط الضوء وتقريب زاوية الرؤية والمتابعة لعلاقة سان لو وحبه لـ"راحيل حينما الرب" ، وهي العلاقة التي تبدو مشابهة كثيراً لعـــــــــلاقة سوان وأوديت ، وحب السارد حين كان صبياً لجيلبيرت ، إذ راحيل ، شابة لعوب ، يتضح عليها استغلالها لسان لو وعشقه لها ، وكيف أنه بدا جليا لسارد بروست أنها كانت امرأة رخيصة يمكن إقامة علاقة معها بثمن بخس ، وهي عكس ما كان يصورها سان لو الذي كان غارقا في بحرها وعالقاً في حبائلها . تنتقل الأحداث بعدها إلى جدة السارد التي ظهرت منذ الكتاب الأول ، وكان لها حضورها الدائم في الكتاب الثاني إذ رحلت معه للاصطياف في مدينة بالبيك ، لكن حضورها القصير في الكتاب الثالث تزامن مع التدهور الصحي الذي ينتهي بموتها . القسم الأخير والأكبر من العمل فهو داخل أروقة آل غيرمانت ، وهو نقل تصويري للحالة الاجتماعية لعلية القوم الذين وجد سارد بروست نفسه وسطهم ، ليبقى يسرد كل ما ورد في جلسات العشاء والأمسيات التي جمعته مع عديد الشخصيات المهمة والبارزة . هذا الكتاب كان على مستوى الأحداث والإثارة أضعف من الكتابين السابقين ، لكنه جزء من التكوينية التي مرَّ بها البطل ، وارتبطت عدة أحداث يتضمنها بوقائع قادمة لا سيما فيما يخص دو شارلوس في الكتاب الرابع "سادوم وعامورة" .

يتعقد المشهد الروائي نظراً لكثرة الشخصيات التي تشترك في الأحداث وتكونها ، فضلاً عن تداخل شخصيات من مراحل زمنية مختفلة مرَّ بها السارد ، وترابط مع الكتابين السابقين وشخصـــــــــــياته ، كل هذا يجعل الأحداث غنية ومكثّفة كثيرا ومتسع حيث تمتد الرواية أفقيًا لتغطية عدد كبير من الشخصيات التي تشكل المجتمع الراقي وعليّة القوم . ويتسمر التداخل ما بين العالم والواقعي والمتخيل في العمل عبر قضية دريفوس التي تحظى

مساحة من الموتقف المذكورة والنقاشات ما بين الشخصيات ما بين مؤيد وهم ثلة قليلة في مقابل الغالبية المناهضة لدريفوس والواثقة من ذنبه .

ما بين تولستوي وبروست

بدت لي عبقرية تولستوي في رواية الحرب والسلم بقدرته العجيبة على بناء شخصياته داخل الجسد الروائي ، وإدراجهم في الأحداث بتناغم وتناسق ، فسير الرواية في خطين رئيسين (الحرب والسلم) أفسح المجال لتولستوي في خلق مئات الشخصيات التي قد يظن القارئ أن هناك عدة رواة يتكفل كل واحد منهم بجزء معين ، ولكن عبقرية تولستوي كانت كافية لأداء المهمة على أتم وجه وبسهولة كبيرة دون أن تدري كيف . لا يختلف الأمر كثيرا عن بروست في تحفة أعماله (البحث عن الزمن المفقود) ، إذ منحته الأجزاء السبعة وسير الزمن البطيء المساحة الكاملة في خلق شخصيات بالعشرات خلقًا متقنًا يوحي بواقعيتهم الملموسة . هذا العدد الكبير من الشخصيات لا يمكن التعامل معه على أنه أمر هينٌ أو المرور سريعًا فهو عنصر فني مميز في هذا العمل ، إذ الكثرة لم تولد السطحية أو البناء الخاوي المزيّف بل هناك رصانة ومتانة في تناسق الأحداث وتقدمها وترابطها مع هذه الشخصيات ، الأمر الذي يربك القارئ ويجعله يخطئ أحيانًا في معرفة وتمييز هذه الشخصية من تلك ويفقد خيوط اللعبة التي يحركها بروست برشاقة وخفة دون أن يفقد السيطرة على عمله . كلما تقدمت الرواية إلى الأمام اشتدَّ التعقيد والتداخل والترابط ما بين أجزاء العمل المختلفة ، فالحضور الذهني الذي قد يفتقده القارئ لم يفتقده الكاتب . هذه العبقرية في البناء الجماعي للشخصيات التي يوازي فيها بروست لتولستوي تكشف عن مدى الذكاء

الذي يمتلكه الكاتب ، وعن الشبكة العنكبوتية للشخصيات والأحداث التي رسمها الكاتب في ذهنه ثم شرع في بنائها بناءً يستحيل معه التأكد أن ما تقرأه عمل متخيل ، أو أن كل هذه الشخصيات هي شخصيات خيالية ، حتى وإن كانت حقيقية أو متسلهمة من أشخاص عرفهم أو حتى نظائر لبروست نفسه ، إلا أن هذه الحبكة الدقيقة البناء لا تتأتى إلا للنخبة من المبدعين ، وتوضح مدى الجهد المبذول في هذا العمل ، وكيف أن السرد لم يضحَ فعل خلق فحسب بل وتقمص دور الإلوهية الكتابية التي امتاز بها بروست في هذا العمل ، الذي يفاجئك في كل مرة يتقدم بعمله إلى الأمام . إن وصف حفلة أو أمسيّة عشاء في المجتمع الراقي الفرنسي كالذي ذكره تولستوي في سلم روايته الشهيرة ، ما هي إلا كاميرا تصور صورة بانورامية شاملة لكل الحركات والسكنات ، ويعمل الكاتب على توثيق أسماء الحضور ونقاشاتهم سواء ما يسرده بطله أو يتناهى إلى سمعه . العقل العادي قد لا يتمكن بل ولا يتمكن فعلا من مراقبة كل ما يدور حوله لو كان في حفلة ، وكل ما يحفظه سيكون صوراً ناقصة ، ومشاهدَ مقتطعة ، ويلعب الخيال دوره لديه في إكمال الناقص وإتمام المفقود من الحكاية . صحيح أن الأمر يكون فيه قدرة أكبر عند الكتابة التخيلية لكن هذه القدرة وحدها غير كافية لتصل إلى هذه الدرجة الاحترافية في التصوير السردي الذي يتحفنا به بروست في عمله . إنها العظمة السردية في البناء الجماعي للشخصيات .

البناء الجماعي للشخصيات

يعمل بروست على بناء شخصياته كلاً واحداً يضم العديد منها في حدث واحد ، يقدمها معًا إلى خشبة السرد الروائي ، ليسلط الضوء عليها جميعًا قبالة أعين القارئ ، هذا البناء الذي يشبه رسم لوحة تضم عديد الأشخاص لكن كل منهم يكمل الآخر دون أن ينفصل

عنه ، وحتى في انفصاله فهو يبدأ ببنائه تدريجيًا دون أن يخل بالبناء الجماعي الذي شرع به منذ البداية . ففي الكتاب الأول ، نرى السارد وأبويه وجديّه وأقاربهما وفرانسواز معا ، يظهرون كلاً واحداً ، وكذا الحال في أمسيّات سوان عند آل فيردوران ، ثم في الكتاب الثاني في بالبيك ، وبعدها مع البنات ألبرتين وإدموند وجيزيل ، ثم عند آل غيرمانت . كل هذه الشخصيات الرئيسة والثانوية يبني بعضها بعضًا وتصنع جميعًا الحدث تلو الحدث لتتحرك عجلة الرواية باستمرارية رقراقة لا تتضعضع ولا تتقهقر . حتى عند البناء الفردي لبعض الشخصيات كـ سان لو مثلاً فالتقديم له ثم عرضها تدريجيًا لا يخرج من ثنائية سارد بروست - الشخصية (المقصودة) ، فهو بناء ثنائي يرتبط بسارد بروست ، الذي تتمحور حول أحداث السلسلة ، ولا تخرج الشخصيات المحيطة به عن مداراته التي يعرف كل مآلاتها ثم سرعان ما تدخل معه شخصيات مرتبطة بالشخصية (المقصودة) ، وهكذا يستمر البناء للشخصيات ما بين بناء ثنائي ثم ثلاثي فأكثر فجماعي ، يتداخل بناء في آخر تداخلاً لا يعكر شكل هذا البناء أو ذاك ، أو يشوه الصورة التي يرسمها أو حتى أن يضيع المشهد الذي تصوره كاميرا بروست . فالبناء السردي هنا يشبه صناعة السجاد ذي اللوحات الكثيرة الألوان والأشكال الفنية هي عبقرية فنية لا تخرج إلا من بين أنامل عقلية روائية فذة ، وقامة أدبية لا يشق لها غبار . وكل هذا بعيد عن سمات العمل الآخرى ، وسرد الذاكرة الحر المتقافز والتعامل مع الزمن ، لنقف قِبلَ عملٍ من الروائع الأدبية فنيًا قبل كل شيء آخر .

منذ أولى صفحات العمل في كتابه الأول ، بدأتُ بملاحقة السارد ومحاولة كشف هويته حتى أتضحَّ أنه شخصية من داخل العمل قد يكون نظيرا لبروست -وهو المرجح- أو ساردًا يقوم مقام بروست الروائي في سرد قصته التي امتدت لسبعة كتب . لكن الاضطراب في الصوت السردي في بعض المواقف والفقرات يجعل الأمر مثار جدلٍ ويفتح تساؤلات عن السارد الحقيقي ، أو عن السارد الذي يتدخل بمعرفته الكلية فيمتزج مع شخصية داخل العمل فيعمل على خلخلة السرد وتداخل إمكانيات كل سارد بما يتنافى مع أبجديات السرد التي تحدد لكل سارد قدراته سواء أمن داخل العمل كان أم خارجه ، أو سارد عليم أو سارد بضمير المتكلم محدود المعرفة . فمثلا في هذا المقطع من الرواية التي سردت بضمير المتكلم نقرأ :

ومن غير المرجح أنه فكر في قائمة حسابه غير المدفوعة ، ولكن توصية الحلاق كانت تشيع السرور في نفسه بقدر ما تعكر مزاجه توصية دوق . كان الصابون لا يزال يغطي ذقنه حينما وعد بالإجازة وقد وتم توقيعها في المساء نفسه . أما الحلاق الذي من عادته أن يتباهى باستمرار وأن يخص نفسه كيما يستطيع ذلك بصنوف من الجاه مبتدعة كليًا...

يتبادر السؤال كيف عرف سارد بروست بهذه المعلومات والإشارات الواردة وهو غائب عن المكان ، وبأفضل احتمال فإنه عرف أو تناهى إلى علمه هذا لكن لا توجد حتى إشارة واحدة لذلك مما يدفعني للقول إنَّ الحديث هنا كان لسارد عليم خارجي تقمص دور الشخصية وخلط بروست بين الاثنين بما لا يُقبل .

وتختفي أحيانا هوية السارد فلا يعرف القارئ من الذي يتكلم ولا سيما عند ذكر معلومات تبدو بعيدة عن إدراكه ومعرفته ، كما في هذا المقطع :

كان الدوق يتباهى بامرأته ولكنه لا يحبها . وإذ كان شديد الإعجاب بنفسه فقد كان يكره أن يُقاطع ثم إنه كان من عادته في منزله أن يعاملها بفظاظة .

في حين يتبادر إلى الذهن -وهو تبادر حتمي- أن بروست نسى أن السارد هو شخصية محدودة المعرفة فيما يخص نفوس الآخرين وعوالمهم الداخلية وهو يتحدث عن الأمير ويعرف ما دار في خلده وما قال في سره ، كما في هذا المقطع :
في الشتاء التالي مرض الأمير مرضا شديداً وشفي ، ولكن قلبه ظل مصابا إصابة لا شفاء لها . وقال في نفسه "ويحي! ينبغي ألا أضيع الوقت بالنسبة إلى المجمع ، لأني إن طال بي الزمن سأوشك أن أموت قبل تعييني ، وسيكون الأمر مزعجا حقًا" .
**
ولا تصدر إشارة في الكتب السابقة من العمل أن السارد يتحدث وهو يكتب ما حدث له ، إنما كان الأمر تذكرًا وسرداً مباشراً لذكريات وقعت وحديث نفسٍ ، لكننا نجد أن السرد يتحول هنا إلى خطاب مباشر إلى متلقٍ يعرف بروست أن كلامه موجهٌ إليه ، ويخرج الأمر من دائرة التذكر أو كتابة الذكريات إلى كتابة سردية موجهة إلى قارئ :

ويجدر أن نقول فيما يخص الأمير "دوفوا" بما أن الفرصة قد سنحت ، أنه كان في عداد جماعة تتراوح بين اثني عشر إلى خمسة عشر شاباً وزمرة محدودة أكثر قوامها أربعة .

سادوم وعامورة

كان الكتاب الرابع آخر كتب سلسلة البحث عن الزمن المفقود التي رأت النور ما بين سني (1921-1922) قبل وفاة بروست المبكرة . في هذا الكتاب يُكمل بروست رحلة سارده التي يقصها في أروقة المجتمع الباريسي والفرنسي الراقي . من العنوان الذي يشير إلى الشذوذ الجنسي لبعض شخصيات الرواية ، كانت هذه الثيمة هي الخلفية التي ضمت كثير الأحداث ولها التأثير في أخرى ، سواء فيما يخص العالم الخارجي الذي كان سارد بروست يراقبه متمثلاً بالسيد دو شارلوس ، أو العالم الداخلي والخارجي معًا فيما يخص ألبرتين . لكن هذا الشذوذ لم يستحوذ على العمل أو يكون هو المحور على العكس تمامًا إذ بدا في كثير من مراحل الكتاب الرابع مجرد إضافات أو لمحات يُعطف عليها لتبقى في الأجواء التي رسمها بروست في عمله حوله .

يشهد الكتاب الرابع العودة إلى بالبيك وأمسيَّات آل فيردوران وأخذ علاقة السارد مع ألبرتين مسارات جديدة ما بين التقرب والابتعاد والشكوك بشذوذها ثم الإقرار على الزواج بها ، في جو نفسي حائر مرتبك ونمط شكوكي متقلب ما هو إلا استمرارا للحالة التي كان عليها سارد بروست في الكتب الثلاثة السابقة . وبدا الحشو والتكرار في هذا الكتاب أكثر وضوحًا وبروزًا دون أي إضافات جديدة تثري العمل والقارئ بل يوحي بشدة على أن بروست لم يكن يملكُ شيئًا يفعله سوى الكتابة ، الأمر الذي أثَّر في العمل كثيرا وجعل

الحشو والتكرار في الأمسيات أو تصوير جو العلاقة مع ألبرتين مملاً بعض الشيء ، وأن على القارئ أن يكون شبيهًا مع بروست في عدم توجب فعله شيئًا سوى القراءة . فحياة الكاتب الخالية من المشاغل والالتزامات انعكست في العمل جليًا بل وتطلّبت نموذجًا معينًا من القرّاء لا تختلف حياتهم كثيرًا عن حياة بروست ، السبب الذي يوضح لنا نفور الكثير من الأدباء والقراء من قراءة العمل ، أو حتى التهكم بالقول أن قراءتها بحاجة إلى الدخول إلى السجن حتى يتفرغ القارئ لها كليًا .

منح أسلوب السرد الذي اتبعه بروست في روايته باعتماده على سرد فعل الذاكرة المتقافز الإمكانية في تجاوز بعض الأحداث ضمن تسلسها الذي سردها فيه ثم العودة إليها بحرية في العرض والتضمين والاستدراك ، في نوعٍ من ذاكرة الذاكرة ، والسرد الاسترجاعي الذي هو أساس العمل لكنه سرد استرجاعي ثانوي ضمن جسد السرد الاسترجاعي الرئيس . هذه التقنية التي استعان بها بروست في سرده ، تعضد تقنية الاعتماد على الذاكرة ، ولا ترابطية النص ، وضياع خيط السرد . إذ السرد العشوائي (التنقل والتحول) كان السمة الأكثر وضوحا في الأسلوب الذي قام البحث عن الزمن المفقود عليه .

كما وقد استمر الاضطراب في هوية السارد وإمكانياته في هذا الكتاب أيضًا ، بل وكان أكثر بروزًا على نحو لا يمكن التغاضي عنه . فعلى سبيل المثال يغيب عن شخصية السارد ما وقع بين دو شارلوس والطبيب كوتار ، بعد أن راسل دو شارلوس الأخير ليكون شاهدًا عليه في المبارزة التي أشاع أنه سيفعلها بسبب تلميحات تخص موريل ، إذ كان سارد بروست بعيدًا مكانيًا وليست له القدرة على معرفة ما دار بين الاثنين لكنه يسرد كأنه سارد عليم يعرف ما تفعل شخصياته وأين تذهب وماذا يجول في أذهانها ، وعلى الرغم من هذا الفارق بين قدرة من يسرد أحداثه بضمير المتكلم وبين قدرة السارد العليم فإن السرد يتشكل من قدرة الاثنين

معرفيًا دون أن يبنى الحدث على هذه المعرفة أو يؤثر هذا الخلط في نوع الحدث ومآلاته . فكون شخصية السارد لها (علم فوق المكان والزمان) لا يُعرف مصدره فإنها تبقى تمضي مع الحدث كما لو أنها لا تعرف . هذا الذي يُثبت أن بروست يتحكم بالسرد بقرمزية دون توارٍ فهو يعطي الحرية الكاملة لسارده أن يتناول حياته وأحداثه فيها كونه هو الذي يعود بالزمن إلى الخلف باحثًا في مجريات سنينه الخالية وما وقع بها ، لكنه يتدخل بذات الوقت في بعض المقاطع والأسطر جاعلاً من سارده مجرد قناع مزيف متهرئ مكشوفة هوية من يقف خلفه ، فيقصيه كليًا مؤقتًا رغم عدم إشارته إلى هذا ، وبوجود صوت السارد ولغته وطبيعة أسلوبه الواحدة نقف على حقيقة (صوت سارد بروست ، ومعرفة بروست الكاتب الكلية) . وتماهى كثيراً بروست في هذا دون أن يضبطه ، وحتى إن كان تماهيًا مقصوداً إلا أنه أخلَّ بهُوية السارد وزاد اضطرابها دون كبح أو حتى تدارك ما فعله في الكتب الثلاثة الأولى .

تكثر الإشارة في هذا الكتاب أيضا إلى مخاطبة القارئ مباشرة :

- سوف يقول القارئ . . .
- سيادة القارئ . . .
- مع أني لا أريد أن أخلف لدى القارئ انطباعاً

أو افتراض وجود مستمع ينصت :

- وقبلما أحكي عن ذلك لا بد لي أن أقول . . .

هذه الأمثلة الأربعة توضح تمامًا ، كما تبينّ لأول مرة في الكتاب الثالث ، أن السارد هنا (هل هو الشخصية "سارد بروست" أو هو بروست نفسه) يوجه خطابه إلى القارئ ، والسؤال الذي يُطرح هل العمل أصبح رواية أو هو مذكرات أو هو تذكّر حر استخدمه بروست أسلوبًا لسرد عمله؟

في الكتاب الأول يبدو العمل أنه تذكر دون أي إشارة إلى كتابة مذكرات أو أن الخطاب موجه مباشرةً إلى متلقٍ ، قارئًا كان أو مستمعًا ، ثم يظهر السارد العليم في قسم حب لسوان ، ثم يعود الأمر إلى نمط التذكر العادي في ظلال ربيع الفتيات "الكتاب الثاني" ، وكذلك في الكتاب الثالث "جانب منازل غيرمانت" حتى يوجه الخطاب مباشرة بقوله : ويجب أن نقول . . . ، ثم في الكتاب الرابع "سادوم وعامورة" أضحى الأمر واضحا بتوجيه النص إلى قارئ . هذا التوجه الواضح يجعل كفة أن بروست يعترف أن عمله كتابة لنص نثري يسرده للقارئ دون محاولة أن يعطي العمل طابع التذكر لشخصية ما تغوص في ماضيها أو أنه مذكرات تخص فردًا من الناس دون غيره أثناء تدوينها بل على العكس تماما هي مكتوبة للقارئ .

سادوم وعامورة

من الالتقاءات البارزة في روايات البحث عن الزمن المفقود ما بين حياة بروست وشخصيات رواياته تمثلت في تصوير حياة الشذوذ الجنسي لبعض شخصياته ذكورًا وإناثًا ، والتي قيل عن بروست إنه كان على علاقة بسائقه الشاب أغوستينلي . تعود أولى الإشارات إلى الشذوذ الجنسي في الكتاب الأول "جانب منازل سوان" والحادثة المتعلقة بأوديت والتي كانت مثار

شك وحيرة ومتابعة سوان الذي كان وقتها هائمًا وعاشقا لأوديت ، زوجته المستقبلية ، إلا أن التصوير لهذه العلاقة السحاقية "عامورة" بقي سطحيًا إلى حد ما .

ثم تظهر بعض التلميحات في الأحداث في الكتاب الثاني لا سيما في بلدة بالبيك ، والعناية التي أبدها البارون دو شارلوس بحق سارد بروست وعلى الرغم أنها لم تشِ بالكثير فإن تصرفات البارون بدت ذات نوايا مبطنة وغير سليمة . لتبرز في الكتاب الرابع هذه العلاقات الشاذة ما بين البارون دو شارلوس وجوبيان اللذين رآهما متلبسين السارد دون أن يكشف هذا لهما ، ثم في علاقة البارون مع موريل المحمومة . الجانب الآخر من هذه العلاقات الشاذة تمثل السحاق سواء ما كان يخص شخصيات ثانوية أو دون الثانوية مع قريبات بلوك ، أو ما يخص تلك التي بين ألبرتين من جهة وبين أندريه وأُخريات من جهة أخرى . لم يمتكن سارد بروست من الوقوف على نحو قاطع وبات على سحاقية ألبرتين لكنه بقي في حالة من التأزم والمراقبة والصراع النفسي الذي تفاقم تباعًا وزاد من اضطراب العالم الداخلي لهذه الشخصية التي لا تعرف ماذا تريد في كثير من المواقف ، فلا هي تجد الراحة في الحب ، هذا الحب الذي عاش متقلبًا فيه ومتنقلاً من واحدة إلى أخرى وإن في عوالمه الداخلية فحسب دون أن يظهر هذا الشغف إلى الخارج . يزداد الشك بألبرتين زيادةً تُكبر من حجم الهوة التي تبتلع سارد بروست شيئًا فشيئًا مخلوطة بنوع من الغيرة التي لا تلبث أن تأخذ مسارات مجهولة الدوافع تقرّبه منها في محاولة لتملكها بل والتفكير حتى بالزواج منها لكن سرعان ما يجد نفسه متراجعًا وثمة ما يثنيه عن أمره هذا .

وبالعودة إلى شخص الكاتب "بروست" فأنَّ اثنين من أهم نظائره هما الشخصيتان : الأولى "سوان" اليهودي الذي يتشابه مع بروست في كونه يهوديا من جهة الأم ، وأنه الشخصية المثقفة والمتعلمة التي تحمل جزءًا كبيرًا من بروست كما يصفها المتتبعون لحياة بروست ،

والأخرى هي البارون دو شارلوس التي تعد من أهم الشخصيات التي ابتكرها بروست وتحمل في طياتها الشذوذ العلاقاتي والرغبة العاطفية المنحرفة المتقابلة مع علاقة الحب لبروست غير المتبادلة مع أوغستينلي .

السجينة - مارسيل بروست

في الكتاب الخامس من البحث عن الزمن المفقود ، فإن بروست يقدم وجبة دسمة مع نص متصل واحد (يمتد لقرابة 300 صفحة من القطع الطويل) يمتاز بشاعريته الكبيرة سواءً على مستوى اللغة أو التصوير النفسي أو العالم الداخلي للسارد وبطل الرواية .
ما بين ألبرتين وسارد بروست تدور رحى حياة عاصفة بطبيعتها العادية وأيامها التي لم تتميز كثيراً عن سابقاتها في حياة الكاتب أو بقية الشخصيات . بعد عودة ألبرتين إلى باريس رفقة سارد بروست في نهاية الكتاب الرابع ، لتستقرَ معه في بيته وتصبح حياتهما بالقرب من بعض مادة هذا النص الروائي ، الذي يُمتع القارئ لأنه يكشف عن الكثير من المُبهمات ويؤكد غيرها من الاستنتاجات .

صراع السجينة والسجّان والأدوار المتبدلة

يبدو حبُّ بطل الراوية لألبرتين قريبا إلى الجدية رغم الاضطرابات السابقة والحيرة ، ويصبح موضوع الزواج منها رغم كل ما يلفها من شكوك تنتابه دائما حول سلوكها الجنسي واستقامته- أقرب للتحقيق . يعمل سارد بروست على تتبع حركات وسكنات ألبرتين لينقل

مصورًّا بأرق العبارات وأجمل التوصيفات هذه الفتاة التي تظهر بعيني السارد كما لو أنها إلٰهة يونانية قديمة بُعثت من الأوليمبوس . يتدفق الوصف الشاعري والسرد المنمّق بإتقان والكلمّات المدبّجة كأنها شعر منثور بل وقد تفوق الشعر رونقًا وعذوبة ، فهي مترفة من بدايتها حتى نهايتها التي لملمت عذوبة الكتاب في سطور معدودات .
لكن هذه المراقبات والرضا بكونها تسكن معه ، وتعيش برفقته ، وتنام في غرفة مجاورة له ، لم تكفِ سارد بروست للوصول إلى مرحلة الرضا التامة ، والطمأنينة الحياتية ، والهدوء النفسي ، والاستقرار بعيداً عن بحر الشكوك اللجي الذي ما يسكن لحظة حتى يتفجّر زمنًا طويلاً يعصف بذات السارد ويقلب نعيمه جحيمًا . سجينته كما يصفها ، بدا أنه مرتاح مع هذا الحال لألبرتين ، أن تكون مملوكته وحده ، سجينته التي تحت أنظاره متى ما شاء وأراد ، عبدته التي تحضر أمامه في كل مرة أرادها . هذه السجينة التي تلاعب ببرائتها (الظاهرية وإن لم يكتشف القارئ حتى هذا الجزء حياة ألبرتين وشخصيتها الحقيقية ، إذ بقي يراها عبر عيني السارد) ، فتحول سجّانها إلى سجينها ، لكنه سجن نفسي لا يكاد يتجاوز السارد وجود وذات ألبرتين ولا إخراجها من فكره وانشغاله ، ولا إقصائها من عالمه الداخلي ، ليزداد اضطرابه اضطرابًا وحيرته حيرةً ، وتنهش غيرته عليها جسده المتعب ، إلا أنها غيرة بدت خاوية ومجوفة ، تقوم على أسس الشكية والظنون وتتبع فتات الأدلة ، لتحاصره سجينته دون أن تخطو خطوة عدائية واحدة تجاه . يتحرك سارد بروست يمينا وشمالا ويصعد إلى الأعلى وينزل إلى الأسفل يغوص في الشيء الذي يتغذّى على كيانه- ألبرتين .

هل فعلاً أحب سارد بروست ألبرتين؟ ما الذي أراده منها؟ ما مدى جديته في غيرته عليها؟ هل سيكون للأمر أهمية كبرى أو تأثير إن كانت مستقيمة الرغبات أو منحرفتها- سحاقية-؟

أسئلة يتوالى طرحها أثناء القراءة وتبدو محاولة الإجابة عنها وكشف نوايا السارد التي يطرحها قبالة أعين القارئ بدون ستار يلفها الغموض والريبة ، بل وتدفعه إلى التشكيك بسلامة السارد النفسية والعقلية ، فهو يسعى خلف التعب والارهاق النفسي والجسدي ، والانغماس والانهماك في كشف حقيقة ألبرتين وحقيقة صدقها أو مشاعرها وحبها تجاهه .

ليبزغ لنا نجم فضولية متطرفة تقتات على نَفْسِ سارد بروست وإنّ هذه الفضولية القاتلة التي تتزايد يومًا تلو آخر حول كل ما يخص ألبرتين هي المسببة لعذاباته والمؤدية إلى إهلاكه هلاكًا روحيًا تضعفه قُبالتها حتى ليبدو أنه إضحوكة نفسه ، مريض نفسي يتخذ القرار ونقيضه يصرح بالشيء وما ينافيه ، الأمر الذي يجعله تحت رحمتها ، لكن هي الأخرى تبقى امرأة مجهولة ، فما نعرفه عنها لا يمكن الإقرار من خلاله بشيء بات ، وعينا السارد مشوشتان ويشوبهما القذى ويلفهما الضباب . في ظل كل هذه الفوضى في الرؤية والحيرة النفسية والتصوير المتغيّر للعلاقة ما بين الاثنين تصبح ألبرتين هي الأخرى سجينة ضحية وسجّانة ظالمة ، فإظهارها الحب والسعادة برفقته لا يمنعاها من فعل ما يناقض ذلك كما حدث في نهاية الرواية .

كان التصوير النفسي ومحاولة عرض الحالة الفكرية وعالم المشاعر والعواطف والأحاسيس التي تعتلج في نفس السارد ، وما يخوض فيه من رؤى وأفكار واكتشافات جديدة تخص سجينته- يضع النقاط على الحروف في تأكيده حقيقة النفس المضطربة للسارد ، فعلى الرغم من طلبه إنهاء العلاقة ومغادرتها منزله فهو يستغرب من ردة فعلها أو التغيّر في مكان قبلها من شفاهه إلى وجنته ، فالتحول في سلوكيات المترتبة على هذا القرار الجديد في العلاقة سيكون منطقيًا إلا أن سارد بروست في حالة من عدم استيعاب نفسه والظن أن ألبرتين عجينة يشكلها كيفما يشاء دون التفكير بردة فعل أو تغييرات تأتي نتيجة لتصرفاته وقراراته .

سعى بروست على عرض كل هذا في صورة بانورامية ملتفّة حول نفسها ومتكررة ، تظهر وتغيب في عقل شخصيته الساردة ، لكنها لا تصل في نهاية المطاف إلى شيء سوى توثيق العذابات والقلق اللذين ما برح يعاني منهما .

الكشف عن هوية السارد والإقرار المجازي

يقرُّ السارد مجازيًا بأن هويته هي مارسيل الكاتب لهذا المؤلَّف كما في هذه الأمثلة الثلاثة التي ظهرت في متن نص السجينة :

- وتستعيد الكلام فتقول : "يا صغيري" أو "يا عزيزي" وتُتبع هذا أو ذاك باسمي ، الأمر الذي كان يفضي ، إن اطلقنا على الراوي اسم هذا الكاتب ، إلى "صغيري مارسيل" ، "عزيزي مارسيل" . . .

- ... وفيها بعض العبارات اللطيفة التي كانت مألوفة لديها : "عزيزي الغالي 'مارسيل' ،...

- فأية أفكار تعتمل في رأسك إذن؟ يا له "مارسيل"! يا له "مارسيل! أنا كلي لك "ألبرتين" .

يكفي هذا الإقرار للربط بين هوية السارد وبروست إلا أن هذا الربط ليس وثيقًا أو مؤكدًا إنما محاولة من بروست لإضفاء تقنية ما وراء القص "الميتا سردية" على عمله ، وتغيير الدفة

من محاولة إقناع القارئ بأن ما يقرأه عمل حقيقي أو في الأقل لا يحوي على ما يشير بأنه عمل متخيَّل إلى التأكيد أنَّ ما يقرأه عمل متخيل ولا يسعى بروست بأن يقنع القارئ بمدى صدق ما يرد ، وهو بهذا يخلص نفسه من تقنية روائية اعتاد سابقوه عليها ، عبر محاولة جعل النص الروائي نصًا حقيقًا في عيني القارئ . واستخدام هذه التقنية ، التي ستُطَّورُ كثيرا في روايات ما بعد الحداثة ، في جعل القارئ مدركًا أن ما يقرأه هو عمل متخيَّل محض ، فالمتكلم في المثال الأول هو سارد بروست ، ويوجه كلامه إلى القارئ ، ويعي بذات الوقت أنه راوٍ وأن الكاتب شخص آخر ، هذا الإدراك بالذات المتخيّلة في وعي الشخصية هو ما ينقلنا إلى النقطة الأخرى بأن هذا الإقرار بتسمية السارد نفسه بذات اسم المؤلف "مارسيل" لا يعني الكثير لبروست الكاتب ، ويبقى في منأى عن ربط ما ورد به حقيقةً رغم التشابه الكبير بين خط الحقيقة والخيال ما بين حـــــــــــــــياتي بروست الشخص وبروست الشخصية .

ويتبادر السؤال من الذي يسرد هل هو بروست الشخص أو بروست الشخصية؟ مما يتضح من الكتب السابقة والتداخل حتى ما بين قدرات الراوي العليم والسارد بضمير المتكلم ، وما تتبعناه في مراجعات الكتب السابقة ، وحتى التشابك ما بين الصوت السردي يؤدي بنا إلى نتيجة مفادها أن السارد الفعلي هو الاثنين معًا ، الشخص والشخصية .

تبرز القبلة عند بروست في البحث عن الزمن المفقود بصورة لا يمكن تجاهلها أو المرور عليها سريعًا، فأول حضور لها في الكتاب الأول، حين كان السارد يتذكر وقت ما قبل النوم وهو صغير، وكيف أن قبلة أمه وهو فراشه هي جل اهتمامه وأعظم قلقه، واستخدم بروست هذا الهاجس عند شخصيته في شطر التداعي للأحداث المسرودة من الذاكرة، ومثّلت العودة الدائمة إلى القبلة مركزًا للملمة الحدث أو لتشظيته حسبما يستدعيه السياق أو ما تختاره الذاكرة الطوعية بفعل السرد الحر المتقافز.

لم يختفِ هذا التعلّق بالقبلة لدى السارد، بل تأخذ القبلة مناحيَ جديدة، وتتطور لا سيما في علاقته مع ألبرتين على مرور صفحات الرواية في أجزائها المتعددة، وعلى سبيل المثال:

- تعلمين ما الذي أخشاه، وهو أنني، إن تابعنا على هذا المنوال، لن أستطيع الامتناع عن تقبيلك.

وفي آخر:

- هل أقدر أن أنال قبلة طيبة يا "ألبرتين"؟ فقالت لي بكامل طيبتها، وما كنت رأيتها في يوم بمثل جمالها "أنت وما تشاء". أأضيف أخرى؟ فأنت تعلمين أن ذلك يوليني أعظم متعة.

*

لكن في كتاب السجينة، وبعد أن أصبحت ألبرتين تحت ناظريه ومراقبته في منزله، فقد بدأت عدسة السارد تصوّر هذا الجمال الفاتن المصبوب في هذه المخلوقة، والتدقيق في

تفاصيله على نحو أقرب لم يتسنَ له الأمر من قبل فيصف فمها وابتسامته وما يناله من نعيم منهما قائلا :

- فما أن تفتح عينيها وهي تبتسم حتى تمد لي فمها فإذا بي ، وقبل أن تكون قالت بعد شيئًا ، قد تذوقتُ نداوته مهدِّئةً كما هي نداوة حديقة لا يزال يلفها الصمت قبل مطلع النهار .

*

بل وتتحول القبلة إلى هدية شكر ورمز عرفان ، ومقياس لدرجة الحب ، ولحالته النفسية ، ولمستوى العلاقة التي جمعته وشهدت شروقًا وغروبًا في كثير من تفاصيلها :

- إليَّ أيتها البنية كي أقبلك لأشكركِ لما تتذكرين تمامًا ما أقوله .

- ... والتي بدا منها في اليوم الذي كانت فيه نظراتي في فندق بالبيك مشوشة جرّاء فرط رغبتي في تقبيلها .

- بيد أنها استمرّت تقبلني مساءً بالطريقة الجديدة نفسها ، وكان يبدو لي ذلك مفرط السخف بعد الألطاف التي لم أكف عن إسدائها لها .

يوضح المثال الأخير كيف أن السارد جعل من القُبلة هي الوصلة ما بين الاثنين ، ومن خلالها يعرف شعور ألبرتين تجُاهه ، لكنه في ذات الوقت يظهر بصورة أوثق حالة اللا اتزان

النفسي التي يعيشها ، والتقليل من ألبرتين الإنسانة والذات ، التي ظنَّ أنه تملّكها الملكية التي تسمحُ له بأن يتلاعب بها -عن عمدٍ أو تخبطٍ في غيرته- .

إن تتبع القبلة في رواية بروست ومراقبة تطورها تزامنا مع تقدم الأحداث يكشف لنا عن هاجس القبلة الذي امتلكه صغيراً وبقي كامنًا فيه وهو ينمو ويمرُّ بمراحلَ حياتية مختلفة ، فاتخذت القُبلة مع صاحبها سياقات واستخدامات متعددة لم تكن مجرد رغبة وشوق ينتابه إلى الماضي البعيد الذي كانت القبلة كل اهتمامته أو تذكر كيف كانت ترسم ملامح العلاقة وتبيّنها ، بل وأصبحت غاية نفسية يرى من خلالها الآخر الذي يهتم به ويعرف درجة اهتمامه ، سواءً بما تمنحه إياه من هدوء وصفاء وحب أو ما تجلبه عليه من صخب عالمه الداخلي وتعكّر المزاج والهيجان الصامت الذي كثيرا ما اجتاحه رفقة ألبرتين .

الشاردة

يحط بروست في الكتاب السادس "الشاردة" رحالَ سباعيته المسافرة في زمنه الماضي محدداً الخطوط التي ستنطلق فيها النهاية في الجزء الأخير "الزمن المستعاد" . يُتمم بروست في كتابه السادس مرحلة ما بعد ألبرتين و"الشاردة" أو "ألبرتين الهاربة" مشيراً إليها في العنوان ، وكذلك يكشف المستور الذي بقي طويلاً يسعى إلى معرفته والمتمثل في حقيقة ألبرتين وميولها الجنسية وهو الشق الثاني من الرواية والمتمم للكتاب الرابع "سادوم وعامورة" . يشابه هذا النص في الشاردة النص السابق في السجينة ، فهو عرض تحليلـــــــــــي نفسي لذات السارد الذي يضع نفسه تحت مجهر الفحص والتدقيق ثم المعالجة لذاته في هذه العلاقة التي ربطته مع ألبرتين وقراءة هذه الألبرتين بما تتكشّف له كل الأسرار التي استطاع أن يصل إلى ما يختفي وراءها من أسباب وحقائق . ولا يني السارد عن إثبات نفسيته المضطربة والمشوشة وعالمه الداخلي الذي ما فتئ يتزعزع ويتخلخل إلى درجة إثارة الشكوك حول سلامته النفسية والعقلية في نفس القارئ الذي يخاطبه في هذه الراوية . ونبقى في حلقة تساؤل ما الذي أراده سارد بروست من ألبرتين : هل كان في حالة حب أو رغبة التملك أو الغيرة على شخص أحبه ذات يوم ولم يرد خسارته؟ ولماذا السعي في الزمن الماضي خلف ألبرتين السجينة والشاردة ثم الميتة التي أثارت وشغلت صفحات طويلة من رحلته إلى/ في الماضي؟

لا تمثل ألبرتين كما أقرأها شخصَها بذاتها وما ارتبطت به مع سارد بروست سواء من وقائع وأحداث وحب وعلاقة غرامية لكنها تمثل جانب من جوانب سارد بروست أو "مارسيل الشخصية الخيالية" ، فهي مرآة سعى سارد بروست إلى التقاط صورته أو ما تبقى من صورة من ذاكرة المرآة- ألبرتين . إن ألبرتين هي الذات الثانية الخارجية التي قرأنا في قراءة السارد لها نَفْس السارد عينه في قراءة معاكسة وذاتية في الآن نفسه ، فما تفعله ألبرتين تجاه السارد هو ردة فعل معاكسة لتصرفات سارد بروست فالشاردة نتيجة للسجينة ، والتقلّب العاطفي في كثير من قراراتها هي سلوكيات تعكس التقلبات لسارد بروست ، بل وقد أسمح لنفسي بالقول إن حتى الشذوذ الجنسي ما هو إلا إسقاط من إسقاطات بروست الحقيقية في شخصياته ، فهي تمثل جزءاً من بروست الحقيقي والخيالي .

تبقى شخصية ألبرتين للقارئ شخصية معروفة خارجيًا فقط ، وتُعرَّف وفقًا لما يسرده الرواي من مشاهدات أو احتكاكات وتعايش معها أو ما يسمعه عنها من الآخرين ، فهي رغم أنها شغلت الكثير من الصفحات في هذا العمل منذ الكتاب الثاني- تبقى مجهولةً بالكامل لنا ، فالسارد (الراوي) لم يمنحها الفرصة في روايته عن أن تعبر عن نفسها ، فنُظر إليها وسلط الضوء عليها حسبما تراه وتعرفه الشخصيات المحيطة بها ، وهذا يحفر خندقًا بين الجميع وبين ألبرتين ، مخلفًا عالم ألبرتين المجهول ، والذي لن نعرف عنه شيئًا للأسف ، فألبرتين الحقيقية ليست ألبرتين الرواي ولا شخصياته ، ألبرتين الشخصية اللغز في هذا العمل ، فهي شخصية محورية ورئيسة لكنها شخصية لم تبرح من منطقة الظل التي حددت لها ، وما برحنا طوال العمل ونحن ننتظر دورها الحقيقي في أخذ مكانها للتعبير عن نفسها ، لتقول لنا من هي ألبرتين وهل صحيح كل ما يُشاع عنها .

ربما لو طال العمر ببروست لكتبَ كتابًا ثالثا عن ألبرتين وعنونه بـ "المظلومة" فالسجينة الهاربة قد تكون ظُلمت بكل ما رويَ عنها من شذوذ جنسي وعلاقات سحاقية مع النساء لأسباب بينّ السارد شكوكيته حول بعضها في حالة إيميه لكنه خضع مصدقًا لاعترافات أندريه بشأنها . لكن السؤال ما الذي يُثبت صدق أندريه ألا يحتمل أن تكون تكذب هي الأخرى لغايات في نفسها لم يحسب لها سارد بروست حسابه ، وما يزيد المسألة غموضاً ويدفعنا إلى الشك في أن تكون ألبرتين مظلومة هو موتها؟ فالموت هنا يغلق الباب ويضع الشمع الأحمر على شخصية ألبرتين وما قيل عنها ويضع قُبالتنا خيار التصديق فحسب لكن هذا لا يعني الحقيقة المطلقة ولا الصحيحة حول ألبرتين التي ربما خلّفت يومياتٍ تكشف فيها عن حقائق ما دار حولها وتوضح ما التبس من حقائق وما انتشر من شائعات وتميط اللثام عن الأسرار التي بقيت معذبةً لسارد بروست . ومن مكاني كوني متلقيًا لهذا العمل وقارئًا له ، وبناءً على ما حواه العمل من حقائق كانت في وقتها جليةً ولا يقرب منها شك أو لبس أبدى الزمن سوءتها وأظهر حقيقتها التي هي عليه كما في حالة "سان لو" أو التغيرات التي تحصل كما في آل غيرمانت تجاه زوجة سوان "أوديت" وابنته "جيلبيرت" ، فنحن في خِضمٍّ زمن متغير ومغربل وكاشف لحقائق الأمور وجواهرها إلا إنَّ سارد بروست قد أمات شخصيته متعمدًا ليُبقي جزءًا من القصة مجهولاً ، ليبقى فصلاً من حياة ألبرتين الحقيقية غامضًا . والسؤال الذي يطرح لماذا فعل هذا بشخصيته وما الدوافع ، أهو الانتقام؟ أميل إلى أن موت ألبرتين هو انتقام منها لأنها لم تبذل جهداً للخروج من منطقة الظل ولم تثُر على الراوي وبقيت محاولة لعب الدور الذي أنيط بها دون محاولة الخروج ، فعملية الخلق الذاتي

للشخصية الرواية تفرض نفسها أحيانًا على مُبدِعها ومغيّرة قدرها لكن في حالة ألبرتين فقد حافظت على المظهر الذي كساه بها الراوي ، ولم تغيره مع استمرارها بلعب الدور الذي تشاءه في العالم المغيّب عن سارد بروست -إن صدقنا بحقيقة هذا العالم ذي الجانب العاموري- الذي آمن به سارد بروست اللاعب لدورين (دور الراوي للرواية ، ودور شخصية في الرواية) . يتعامل سارد بروست مع ألبرتين وفقًا لحالة وإمكانية الشخصية الروائية ذات الإمكانيات المحدودة معرفيًا لكن الحُكم عليها هو حكم الراوي المُبدع لشخصيته ، هذا التمازج ما بين الدورين الذي لعبه سارد بروست ، يجعل كل ما ظهرت به ألبرتين وقامت به وما ذُكر عنها محل شك ولا يحتمل التصديق التام ، فالراوي في حالة امتعاض من شخصيته التي لم تخطُ مبادرةً في عمله ، والراوي الشخصية (السارد) صدّق في نطاق إمكانياته في هذا الدور ما قيل عن ألبرتين ، لتحاصرَ ألبرتين ما بين الاثنين وتضيع في تمازج عقلين منفصلين عن بعض ولعب كل منها دوره في الحكم على ألبرتين دون التأثير في الآخر .

المدن في الزمن المفقود

منذ الصفحات الأولى في هذه الرواية العملاقة يتضح دور المكان (المدن) التي عاش فيها سارد بروست وسافر إليها وتعلّق بها ، سواء ما ظهر في عناوين الفصول الداخلية مثل كامبريه ، وبالبيك (اسم متخيّل لمدينة حقيقية) ، أو أسماء البلدان ، إلخ من مدن ذكرها في سفره هذا . يظهر لنا سارد بروست في الوصف المكاني في روايته وكأنه أشبه برحّالة يسافر من مدينة إلى أخرى ، وحين يحط في مدينة فهو يصورها بطبيعتها ومعالمها وفنّها إن وجد ويجسدها كاملةً في ذاته وفكره وما أجاشت في نفسه من مشاعرَ وأحاسيسَ وأفكارٍ ، لتظهر

علاقةٌ مع المكان هي أقرب إلى الاتحاد ما بين النفس البشرية والمدينة ، يتجمع فيها الحب والتوق إلى هذا المكان أو ذاك ، ويبقى حاضراً في عمله كون المدينة هي المكان الروائي ، وشاخصاً في ذاكرته ووعيه ، وما يجتاح هذه المدينة من تغيرات مع مرور الزمن . إن العلاقة ما بين الوعي الشخصي الفردي والزمن لم يكن هو الوحيد محور هذا العمل ، لكن العلاقة ما بين الزمن والمدينة (المكان) هي الأخرى محورٌ في هذا المخاض الطويل الذي تمر به حياة الأحياء والجمادات . لم تكن مدن سارد بروست في منأى عن التغيير والتطور الذي مرَّ به هو الآخر ، فالزمن هنا يقوى على كل شيء ، وكل ما في الحياة خاضع لآفاته ونوائبه ، هذه العلاقة التأثيرية ما بين الزمن والمكان تجعل من المكان (المدينة) كائناً هو الآخر تجري عليه ما تجري على الكائنات الحية الأخرى ، إلا إن ما يجري عليه يبقى في بوابة الوعي المدرِك والمراقب والناظر (لا الوعي العام لأننا نجهله) ، وهو تغيّر يحمل في طياته انعكاساتٍ تأثيرية سواء انعكاس مرور الزمن الذي يغيّر رؤيتنا للمكان الذي لم يتغير أو انعكاسات تغير المكان في تجديد رؤيتنا له ويبقى محتفظاً بتاريخه الخاص ، الذي لا يمكن العودة إليه إلا عبر وعينا الشخصي له .

الزمن المستعاد

تنتهي رحلة بروست في بحثه عن زمنه المفقود في كتابه السابع –وهو ثالث الكتب الأخيرة ضمن السلسلة التي نُشرت دون أن تراجع وتدقق من قبل بروست الذي عاجلته الوفاة– المقسّم في أربعة نصوص يتناول كل نص منها مرحلة معينة ابتداءً من النص الأول الذي زامن الحرب العالمية إلى النص الأخير في مرحلة الأخيرة من الحرب العالمية في عام 1918 ، وهي الحرب التي قد أعاقت بروست في كتابته لروايته السباعية . إن الزمن الذي يستعيده بروست ويقصده هو الزمن الماضي الذي نستذكره ونشعر به في الزمن الحاضر عبر وسائل تُذكِّرنا به ، وتربط ما بين الزمنين دون أن تخلطهما معًا ، ويبقى شعورنا بالماضي وما انتابانا من أحاسيس وأفكار ومشاعر منعزلاً عن شعورنا بالحاضر وما فيه من أحاسيس ومشاعر ، فنشعر بالـــــــــــــزمنين معًا ونعرف ما كان يميز الماضي عن الحاضر ، وندرك من هو الشخص الذي يشعر بالماضي (وهو الشخص الذي كناه وقتئذ) وندرك من هو الشخص الذي يشعر بالحاضر الآن ، ويستعيد شخصنا في الماضي ويترك له المجال ليقرأ الحاضر بشعور وأحاسيس الماضي لا إرادة منا بل دون إرادة لأن شعوره هو الشعور الوحيد المستحوذ علينا ، وما شعورنا الحاضر إلا بوابة لاسترداد شعور الماضي الحقيقي والوحيد الذي يتملكنا مع مواقف بعينها يكررها الزمن أو يبعثها . فالاستعادة هنا استعادة الذات التي تعرف الزمن الماضي أكثر مما هي استعادة الزمن نفسه لأن الزمن يقبع في ذواتنا التي تسعى خلفه ، الذات التي يبحث بروست وسارده خلفها ، ولقاء هذه الذات هو إعادة بعث للزمن الماضي الذي

لم يعد له ملمس أو شكل أو سمات إلا فيما نتذكره نحن ، أي أنه زمن يقبع في الذاكرة الذاتية لكل واحد منا ، لنعود إلى العلاقة المتداخلة التي يتكئ فيها الزمن والذاكرة بعضهما على الآخر ، فالذاكرة هي حافظة الزمن الذي من دونه تفقد جدران قالبها الذي يُحبس فيه الزمن ، ويبقيه محفوظًا لنا بكل ما حواه من ذكريات وأحداث وإدراكات وروائح وأطعمة وأحاسيس إلخ ، ويقول سارد بروست : "لأن الذاكرة حين تُدخل الماضي في الحاضر دون أن تبدله ، تماما كما بدا عندما كان حاضرا ، فإنها بذلك تُلغي بالتحديد البعد الكبير للزمن الذي تدور وفقه الحياة" . إنَّ عملية استعادة الزمن هي عملية لتحليل العلاقة ما بين الزمن والذاكرة وبين تأثيرهما فينا .

يحضر سارد بروست حفلة نهارية "حفلة الرؤوس الراقصة" عند آل غيرمانت في نهاية روايته ويرى تأثير الزمن في من عرفهم في الماضي ، لكن هذه الرؤية ليست لهم فقط بل هي رؤية ذاتية أيضا يكتشف فيها أنه تقدم بالسن هو الآخر تقدمًا لم يستطع أن يلاحظه من قبل أو يقف على كنهه وماهيته ، فتتحول عملية إدراك تأثير الزمن فيمن يراهم إلى إدارك تأثير الزمن فيه نفسه . فهو لم يعرف تأثير الزمن في نفسه إلا بعد اكتشافه في الآخرين ، في عملية إدارك انعكاسي ، يعبر عنه وصفه لما حدث بينه وصديق الطفولة بلوخ : "وصرَّح لي هو أنني لم أتغير ، ففهمت أنه يظن نفسه لم يتغير" .

لكن هذه الاستعادة للزمن الماضي وهذا السعي المحموم خلفه لا يتم معه إلا عبر العمل الفني الذي يعترف به دون تردد فيقول : "وعندئذ حلَّ فيَّ نور جديد ، ولكنه أقل سطوعا في الأرجح من النور الذي جعلني أدرك أن العمل الفني كان الوسيلة الوحيدة لاستعادة الزمن الضائع" . ويُوقِّر هذا الزمن ويجل من قدراته التي تجعل الأشكال تُعرف دون أن تكون متشابهة ليس لأنه تملقها بل لأنه جعلها تشيخ على حد وصفه .

إنَّ الرعبَ الذي يثيره بروست في سارده عندما يضعه قبالة حقيقة تتكشف له تباعًا حول تقدمه بالسن وشيخوخته ودنوِّه من الموت- رعبٌ كفيل بأن يحثَّه على كتابة كتاب يحفظ فيه نفسه ، فالبحث عن هذا الزمن المفقود هي محاولة للبحث عن الذات المفقودة (مستقبليا بالموت) ، أي أنه يستبق موته بتخليد ذاته ، وهذا ما ينطبق على الاثنين سارد بروست وبروست نفسه ، إذ تتطابق الشخصية الروائية وخالقها في مسعًى واحد من أجل غاية واحدة ألا وهي مواجهة الموت والاندثار ، ولا يمكن قول إن كلاهما قد فشلا على العكس تمامًا فما رغبا به قد نالاه ، وانتصرا في مواجهة الموت وصراع الاندثار وهجوم النسيان الذي لا يهرب منه إنسان ، والأمر بذات الوقت دعوة للخلود عبر الفن ، الوسيلة الوحيدة التي آمن بها بروست ليخلد . إن التاريخ البشري مليء بالأمثلة التي توضح لنا عظمة الفن في تخليد الإنسان وإرشاده على الدرب الذي يمكنه من الخلود وهزيمة الموت ، الموت الذي هو الوجه الآخر للنسيان ، النسيان الذي يفر منه بروست وسارده ، النسيان الذي حاربه باسترداد الزمن وقوة الذاكرة في روايته السباعية .

سلطة الكاتب وسلطة الراوي

إنّ سلطة الكاتب "بروست" على الراوي الداخلي للعمل "سارد بروست الذي يقص حياته" تبدو جلية ، إذ يقصي سارده وتبقى الساحة خالية من سوى بروست الذي لا يُخطئ متتبعا لسيرة حياته من معرفة أن المتحدث هنا هو نفسه ، ويبرز هذا في الاستغراقات في الزمن والذاكرة التي يتيه فيها سارد بروست "ظاهريًا" وهي استغراقات بروست الكاتب "حقيقة" عندما كان ينتظر في الصالة حتى انتهاء المعزوفة التي كانت تعزف في الحفلة

النهارية . يسرد فيها بروست علاقة الزمن والذاكرة والاستعادة الزمنية وعلاقة الإنسان بالزمن الماضي والحاضر ، ويطرح قضايا أدبية أو حتى التعريض بأدباء أمثال الناقد سانت-بوف الذي عُرف بروست لتعريضه المستمر به ، وهنا نؤكد على اضطراب الصوت السردي الذي لاحظناه على مدى كتب الرواية السبعة وأن بروست في عدة مقاطع سردية ينسى أن سارده من يجب أن يتكلم فيقصيه وعيًا وذاتًا ويبقيه مظهرًا مفرغًا ثم يملأه بذاته هو ويتحدث بلسانه هو . لكن هذا الراوي الداخلي يُنازع بروست السلطة وينزعها منه ونرى مثالا على ذلك في نهاية الرواية التي يبدأ سارد بروست بالحديث عن نفسه وهو يكتب كتاب حياته ، ويشارك القارئ طقوس كتابته ، لهذا العمل ، وهي اعترافات تضع الختم على تقنية ما وراء القص ، التي تطرق إليها بروست عبر سارده في أكثر من مرة ، والتأكيد أن هذا العمل الذي يقرأه القارئ هو عمل متخيّل لا أكثر .

الذات الفردية المتعددة

تعدد ذات المرء الذي يبني عليه بروست في هذا العمل الكثيرَ من التحليلات النفسية لشخصياته أو قراءة التغيّر الذي طرأ عليهم يشبه الوقوف في غرفة مليئة بالمرايا تعكس أشكالنا بعدد المرايا ، لكن كل مرآة هنا تمثل زمنًا معينًا أو حتى ذاتًا معينة ترتبط بظروف خاصة بها . إن أول تطرق لهذه الذات المتعددة نقرأها في العلاقة مع ألبرتين ، وتعدد حيواتها الظاهرية والخفية التي ما فتئ سارد بروست يبحث عن حقيقتها دون جدوى ، فخلق لنا ألبرتينات (كما يجمعها سارد بروست نفسه) كثيرات ، هذه الألبرتينات هنَّ تعدد لذات بروست ، المرايا التي تعكس ذاته ، فكما ذكرت في المراجعة السابقة أن ما أميل إليه هو أن

ألبرتين هي انعكاس لبروست ونظير له وسارده الذي يقرأ نفسه فيها . تنعكس هذه التعددية في سارد بروست وتبقى بعد أن يتقدم في السن ، وتتعدد الأنا ، ويبدأ بتميز هذا التعدد ، وأجلى توصيف له حين يذكر أن هذه الأنا من تتذكر وتلك الأنا من تنسى ، فالتعددية هنا مرتبطة بالزمن والذاكرة والنسيان ، التي لا يستطيع أن يخرج من حدودها ، والزمن المستعاد الذي قلنا إنه استعادة للذات القديمة التي تعرف ذاك الزمن وتحفظه الذاكرة ، هو تكاثر للأنا الواحدة التي نملكها ، فكل أنا لها عالمها الخاص ، هذه العوالم التي استطاع سارد بروست الوقوف عليها وتمييزها مما جعل التعامل مع زمنه واسترداده والبحث فيه سهل المنال ، لأنه يقسم زمن حياته على أقسام مرتبطة بالحوادث والوقائع التي يتذكرها ، ولكل قسم أناه الخاصة ولكل حادثة أناها الخاصة ، هذه الأنوات التي بتجمُّعِها تخلق ذاتنا الواحدة ، ذات النماذج المختلفة في سياقاتها والمتشابهة في جوهرها ، بل هي أيضا تمثل الجنس البشري أجمعه الذي يعود إلى أصل واحد ، وما تعدد النفوس البشرية إلا تعدد للذات الواحدة التي انبثقت منها .

قراءة البحث عن الزمن المفقود لبروست

(نصائح وتوجيهات) - مؤمن الوزان

راودتني فكرة قراءة البحث عن الزمن المفقود منذ أكثر من ثلاث سنوات ، لكن الشروع بقراءتها احتاج مني وقتًا طويلاً حتى ابتدأت به (بعد ثلاث سنوات من انبثاق الفكرة تخللتها سنة وضعتها ضمن جدول قراءتي لكني لم أقرأها) ، لذا فإن أول نقطة لقراءة بروست تتمثل في رسم الفكرة في الذهن ووضعها ضمن الخطط المستقبلية للقراءة لا سيما حين نتحدث عن سبعة كتب بمجموع يقارب مليون ونصف مليون كلمة .

إنَّ مجرد التفكير بقراءة سباعية الزمن المفقود يُعطي دافعًا لقراءتها ويشكّل حافزًا لدى القارئ بالشروع بها في أقرب وقت ممكن وأول فرصة تتاح له . ولا بد قبل القراءة أن نقف على قيمة الزمن المفقود لبروست . أحدث هذا العمل بثورته الفنية في التعامل مع الزمن في الرواية نقلة نوعية في الرواية الحديثة عموما والأوروبية خصوصا ، لا سيما وأنها جاءت في مرحلة متقلبة على مستوى الفكر في أوروبا وقرمزية على مستوى السياسة والعلاقات بين دول القارة ، كل هذا ألقى بظلاله على الجيل الجديد ، فظهرت أسماء كبيرة مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وسبقهم بروست في الظهور عملاقًا من عمالقة الرواية بروست في هذه الرواية ، التي تحددت معه وسابقيْه على نحو غالب ملامحُ وسماتُ رواية تيار الوعي وسبقوا زمانهم كذلك في وضع خط انطلاق لرواية ما بعد الحداثة خاصة في علاقة الراوي مع شخصياته والميتا سردية (ما وراء القص) وهذا ما نلاحظه جليًا في البحث عن الزمن المفقود . لكن يبقى عنصرا الذاكرة والزمن عند بروست وتعامله الفني الدقيق في نسج نصه

استناداً إلى الذاكرة الطوعية (أو ما اسميتها الذاكرة الحرة المتقافزة) والزمن (الذي جعله طيّعًا مرنًا بين يديه)- هما من ضمنا لبروست مكانًا مرموقًا واعترافًا بعبقريته الروائية وكونه واحداً من أبرز روائي القرن العشرين وأحد المؤثرين بفن الرواية في تاريخ تطورها .
تتمحور النقطة الثانية قبل الشروع في قراءة الزمن المفقود حول معرفة قيمة الرواية في مجال الأدب الروائي . وهنا لا بد من الإشارة إلى أن القارئ غير المهتم بفن الرواية وتطور الرواية ، ويبحث عن المتعة دون الإكتراث بقيمة الرواية الفنية فإن مشروع قراءة رواية البحث الزمن المفقود غير ضروري وليس بحاجة إلى أن يقضي وقتًا طويلاً مع هذا العمل الذي بقدر ما يمنح ويؤخذ مقدماً من جهد ووقت .

أما النقطة الثالثة في القراءة لبروست فهي القدرة على اتخاذ الخطوة الأولى في البدء ثم المواصلة باستمرارية ورغبة متقدة لإكمال العمل دون تهاون أو تراجع أو تأجيل إلى مدة بعيدة ، لا سيما وأن بعض الحوادث في الكتاب الأول أو الثاني يُرجع إليها أو تكشف أسرارها في الكتاب الأخير ، وهنا مع كثرة الأحداث والشخصيات وحتى عدم مراجعة بروست لكتبه الثلاثة الأخيرة من السباعية- فإن أحوج ما يحتاجه القارئ هو الاتقاد الذهني وقوة الحفظ وسرعة معالجة الذاكرة للأحداث دون لبس أو تداخل -الذي قد يقع بعضه بطبيعة الحال ولا مفر من هذا- لكن الاستمرارية في القراءة تمنح القارئ المساعدة على البقاء في أجواء الرواية دون نسيان أو شرود ذهني أو استطراد الخيال وخلق أحداث لم تقع .

الشعور بقيمة الزمن والذات بعد القراءة

إن الفائدة الرئيسة التي يُمكن أن ألخص فيها قيمة قراءة هذا العمل لمن يهتم بتطور فن الرواية أو القارئ العادي (الذي سيواجه صعوبة دون شك في المطاولة مع هذا العمل) هو ما قدمه بروست من إحساس بالزمن يخرج به القارئ بعد نهاية القراءة ، ومغيّراً شعوره بالسن وتقدمها ومرور الزمن ، فحين نتعرف على شخصية -بطل الرواية الذي يروي حكايته (سارد بروست)- وهو صغير مروراً بمرحلة الصبا والشباب المبكر والبلوغ والكهولة انتهاءً بالشيخوخة التي يكتشف القارئ مع الرواي صدمة إدراك بلوغ سن الشيخوخة . إن متابعة حياة البطل والعيش معه أدق تفاصيل حياته على مدى آلاف الصفحات تجعل من القراءة معايشة واقعية أكثر من مجرد قراءة ، ويصبح التقدم بالسن ملموساً لدى القارئ حتى يشعر بمدى قدرة الزمن على التغيير في البشر ، ولبروست تقنيته الخاصة في اكتشاف التقدم بالسن فهو اكتشاف انعكاسي ، يرى تأثير الزمن في ذاته من خلال تأثير الزمن في الآخرين المحيطين به ، وعلاقة هذا التأثير بالمكان ، لتصبح القراءة هي الأخرى خوض في الزمن وتأثيراته في الذوات والجمادات ، وتتحرر من قيود الورق والخيال وتقتحم حياة القارئ ، وتغيّر نظرته وإدراكه لمفهوم التقدم بالسن أو تزيد وعيه بمدى الرعب الذي يقترب منه بنهاية حياته مع مرور الوقت ، أن يدرك تناقص المسافة نحو النهاية لحياة ربما ما زال يبحث عن معنًى لها ، معنى حين تكتشفه قد تموت ، معنًى قد لا تكون له أي قيمة حين يكون الموت وجهته الثانية ، لذا فإن الغواية في قراءة بروست تتمثل في إعادة توجيهنا وتقويم أخطائنا -إن وجدت- مع مفاهيم الزمن والسن والحياة والموت ومعنى الوجود ، والحث على الإسراع في معرفة ما نريد وأين نتجه وكيف نمضي قُدماً بأخف متاع وأدومه .

ولهذه الاستمرارية تقنيات تعين القارئ منها :

- جدولة قراءة الكتب في مدة لا تقل عن الشهرين ولا تتجاوز ثلاثة أشهر :

• قراءة الكتاب الأول ثم أخذ توقف قصير (يوم أو اثنان) .

• قراءة الكتاب الثاني والثالث ثم توقف قصير .

• قراءة الكتاب الرابع ثم توقف قصير أو قراءة كتاب خفيف آخر .

• قراءة الكتاب الخامس والسادس ثم توقف قصير .

• قراءة الكتاب الأخير .

- يمكن للقارئ أن يدخل اختباراً لقدرته في المطاولة مع قراءة هذا العمل مع الصفحات الأولى من الكتاب الأول ، فإن هذا الأسلوب البطيء في السرد ، الدقيق في التفاصيل ، الغارق في الشاعرية والتوصيف والتداخل والقفز العشوائي والتنقل غير المحدد أو اللا منضبط (ظاهريا)- يكشف عن قابلية القارئ ، وهو بمثابة مِقياس لتفاعل القارئ مع النص . وقد يكون القارئ محظوظًا إن تشابهت طفولته مع طفولة بروست -كما حدث معي- لذا فقد يشعر بالألفة مع الرواية لذا :

- ابحث عن وجه الشبه بين طفولتك وطفولة الراوي ، فإنه بروست يأخذ قارئه معه في رحلة إلى الماضي ، وإن كانت هي رحلته الخاصة لكنها في المقابل رحلة القارئ أيضا إلى ماضيه الخاص ، وفرصة لاستعادة الذكريات والزمن الماضي ومقابلتها مع طفولة السارد .

- إنَّ معرفة ماهية السرد القائم على الذاكرة الحرة أو الطوعية وارتباطها مع الزمن يعين على التواصلية مع العمل ، فعند معرفة هذه العلاقة -بالإمكان مراجعة ما كتبته في قراءتي للعمل- وفهم أصولها وآلية عملها تجعلُ القراءة استكشافَ عقلية بروست وآلة زمن وقدراته الفنية في الرواية ، فالمسألة تضحى نوعًا من الرياضة الذهنية والألعاب العقلية التي تساعد القارئ على فهم الزمن وكيف يمكن أن نتعامل معه عندما نحاول تجسيده والإمساك به ، وكذلك في السيطرة على الذاكرة والتحكم في تدفقها عند التذكر واستعادة الماضي .

تطور الرواية الحديثة - جيسي ماتز

مؤمن الوزان

هذا الكتاب هو أحد الكتب ضمن سلسلة تخص الرواية الحديثة وتطورها تعمل الأستاذة لُطفية الدليمي على ترجمتها ، مشكورة ، وقد ترجمت ونشرت أيضا كتاب الرواية المعاصرة لروبرت إيغلستون ، لتُثري المكتبة العربية ذات الفقر الواضح -كما تشير- للكتب التي تتناول الرواية الحديثة ، والتي لا تستغني أي مكتبة في العالم أن تحتوي أكبر عدد ممكن الكتب والدراسات لأجل فهم الرواية والعمل على تطويرها فهي كما توضح الأستاذة لُطفية في تقديمها لهذا الكتاب مجيبة عن سؤال لماذا الرواية؟ فتقول الرواية نوع من الذاكرة الجمعيّة المميزة لكل جغرافية بشرية ، الرواية اليوم تؤدي عمل الأسطورة في الأمس ، الرواية تقوم على التخييل وتقوم داخل فضائها ، تستحث على التفكير والخيال ، خاصة مع تطور التقنية وتحول العالم إلى أشبه بسلة خوارزميات ، ركد فيها الخيال البشري ، إذن فالرواية هي الإناء الذي يحوي ويحفظ الخيال والفكر البشري وإبقائه في إطاره الإنساني التحليلي بعيداً عن تحوله إلى جزء من العالم التقني المحيط به ، والذي يقوم بكل شيء نيابة عنه تقريبا . وكذلك لكون الرواية وخاصة مع تطور علم النفس ، يُمكن أن تؤدي دوراً علاجيا لبعض الذي يعانون الاضطرابات الذهانية ، نظرا لما تقدمه من مساحة لإبراز وإعلاء الأصوات المكتومة في داخل النفس البشرية . ومن أهم ما تذكره عن دور الرواية هو فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشري والخيال الإنساني .

وتقول : "واستحال الروائي -على هذا النحو- مثل آلة (إينيغما) معاصرة تفك شفرات الحاضر الملتبسة وتعمل على تلمس آفاق المستقبل وبخاصة على صعيدي الوعي البشري ،

والسايكولوجيا الإنسانية ، وما يترتب على تطورهما من تشكلات جديدة في العلاقات بين الكائنات البشرية ، وبين البشر والبيئة ، وحتى في العلاقات بين الكائنات غير البشرية ، مع بعضها ومع الكائنات البشرية معا" .

وتضيف ناصحة عن كون الرواية أداة ناعمة من أدوات العولمة الثقافية ، وعلى ضرورة تعلم اللغات الأجنبية وإتقانها ، حتى يبقى الإنسان في تماس مباشر مع العالم المختلف المتطور المتسارع خاصة لأولئك الذين يرون في أنفسهم مواهب سيكون لها دورها في عالم الأدب مستقبلا ، مؤكدةً كلامها بأهمية الترجمة التي عمل بها عديد الروائيين والأدباء الذين يُشار لهم بالبنان .

وتستكمل مقدمتها حول الرواية مستعرضة الثورات الخمس التي كان لهنَّ التأثير الواضح والجلي في الرواية وتطورها ، بداية مع الثورة الفيزيائية التي بدأت بنيوتن حتى النظرية النسبية وتجاوزها مع فيزياء الكم التي دخلت اليوم في مجالات الحياة كافة ، مغيرة نظرتنا للواقع والزمان والمكان وعلاقتنا مع هذا العالم ، وكذلك الثورة الصناعية في أوروبا ودورها الكبير في تغيير وجه العالم وعلاقته مع الآخر من خلال الآلة ، والثورة الثالثة هي التطور الذي شهده علم النفس ، والذي ألقى بظلاله على الرواية . الثورة الرابعة هي التي كانت في مجال الفلسفة والتي كان على رأسها برانتد راسل مع جمع من الفلاسفة والأساتذة خاصة في نطاق التحليل اللغوي والنزعة التحليلة ، ودورها في تخليص اللغة من الرطانة إلى الاقتصاد في الأسلوب من أجل الوصول إلى الهدف من دون إعياء اللغة وإثقالها بالتزويقات اللغوية الفارغة والاستعارات . والثورة الأخيرة هي الثورة الليبرالية ، والتي لها الدور الكبير في التطور الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه العالم المتحضر والذي يعمل بدوره على تعزيز قدرات الإنسان ودفعه إلى الأمام من أجل التطور والتقدم .

مُنهية تقديمها باستعراضها لأهم مجالات رواية ما بعد الرواية الحديثة ، وهذه المجالات هي : الرواية ما بعد الحداثة ، والرواية ما بعد الكولونيالية ، والرواية الرقمية ، ورواية التعددية الثقافية ، والتي أرى أنها من أهم وأبرز مجالات التي يمكن أن يكون لها الدور والتأثير في هذا العالم بفروعها الثلاثة : الرواية التي تعتمد على الموروثات الشفاهية ، وروايات الهجرة والمهاجرة ، ورواية الأقليات .

مقدمة الكتاب الذي يفتتحها جيسي ماتز بسؤال ، أية حداثة؟

وهو تقديم عن معنى الحداثة وما الرواية الحديثة ، وكيف نعرف الرواية الحديثة ، والتي يعرفها بأنها "تلك الرواية التي أنشأت قطيعة مع الماضي ، وجعلت من نفسها شكلا جديدا ، ومهدت الطريق أمام الحداثة المستقبلية .
ويأخذ أربعة أمثلة عن الرواية الحديثة في بدايات القرن العشرين والتي تمثلت في أربعة شخصيات روائية هي : جيمس جويس وجين تومر وفرجينيا وولف وغريتورد شتاين . وبعد عرض الصفات الحداثية في رواياتهم ، يلخصها في هذه الصفات : "وضع الواقع موضع المساءلة الروائية ، وتشظي العمل الروائي ، واحتشاده بالجمل التلقائية ، والأصوات الشخصية من داخل الرواية" . ويكمل تعريفه للرواية الحديثة بأنها ليست تلك التي كُتبت بالزمن الحديث بل تلك التي سعت إلى التجديد في رؤية الواقع بدل الصور النمطية القديمة التي أوصلت الرواية إلى مرحلة أصبح فيها الراوي كيانا منفصلا غير متفاعل مع واقع الرواية ، كأنه كاميرا تسجيل فقط ، لذلك فالرواية الحديثة هي التي تسعى لاستخدام

تقنيات روائية جديدة ، وونظريات روائية جديدة ولغات جديدة ، وعلى ضوء هذه الجدة نختبر مدى حداثة الرواية وجديتها الفعلية .

إذاً ، فالحداثة كما يُبين مستشهدا بعديد الأمثلة ، مرتبطة بالحركة المستمرة ، اللا توقف ، في عالم متجدد باستمرار ، فالرواية الحديثة هي التي تقرأ الواقع المتغير وتحاكي تغيره وتتجدد باستمرار ، فهي في حالة انزياح عن الماضي والتصاق بالمستقبل الآتي ، هي اللا تموضع واللا تخندق ، هي الحاضر الذي يسعى إلى الأمام دائما بطرق مختلفة لا تُشابه سابقاتها . "وهي تجربة جديدة في مواجهة الطغيان السائد للحداثة بحيث تسعى إلى عكس فعاليات الحياة الحديثة ، وسبر غورها ، بل وحتى تحقيق الخلاص الموعود منها" . ويضع تعريفا للرواية الحديثة بناءً على ضوء الملاحظات التي ذكرها في تفسير ماهية الحداثة وعلاقتها بنمط الأمل (وهي الفكرة القائلة بدور الفن الحديث في إحداث تحول في الحياة المعاصرة ، وجعل الأفراد أكثر هدوءا ونبلا وجنوحا للسلام) : "الرواية الحديثة هي العمل الروائي الذي يسعى في طلب موضوع جديد رغبة لعدم الإنكفاء في مواجهة متطلبات الحداثة ، ويستخدم في العادة "نمط الأمل" كمسعى خلاصيّ مرتجى" . ويختم تقديمه للرواية الحديثة باستعراض تاريخ بداياتها بإيجاز واقتضاب .

فصول الكتاب

يدور الفصل الأول من الكتاب حول بداية الرواية الحديثة ، والتي تمثلت بالأمريكي هنري جيمس ، إذ وصلت معه لشكل حديث مغاير عما سبق ، ولم وصولها مع هنري جيمس صدفةً ، فقد كانت هناك محاولات سابقة لتحديث الرواية ومواضيعها ونظرتها للواقع

وتعاملها مع تطورات الحياة الجديدة والنفس البشرية ، كما في مدام بوفاري لفلوبير وآبناء وبنون لتورغينيف والروائية الإنجليزية جورج إليوت ، ولكن ما قام به هنري جيمس وكما يقول جيسي ماتز هو إغناء الوعي الروائي : إذ لم يسبق قبل جيمس من سبر غور عقول الشخصيات الروائية ، وتأثير هذا التعامل الجديد مع الوعي الروائي في علم النفس والتي استحالت لنظرية جديدة للعقل . وكان هذا التعامل الجديد مع الوعي الروائي عند هنري جيمس هو فاتحة وانطلاقة لما عرف فيما بعد بتيار الوعي في الرواية الحديثة ، الذي وصل ذروته مع جيمس جويس وروايته عوليس . ويستمر جيسي ماتز في تبيان الحداثة التي لحقت بالرواية من خلال فرجينيا وولف وجوزيف كونراد وأورتون ، وكانت ضرورة لا بد منها بعد التغيير والتطور التي شهدته الحياة ، والنزعة المادية ، والحقيقة الاستعمارية التي تنافي التعامل المثالي الحضاري الذي تدعو له الحضارة الحديثة .

دفعت كل هذه الأسباب هؤلاء الروائيين إلى إعادة النظر في فن الرواية . وتجريب أساليب روائية جديدة ومواضيع تنظر إلى الواقع وتتعامل معه بصورة أكثر تفاعلية ودقة مما سبق ، دون الابتعاد والغوص في الشكل الخارجي أو تجنُّب الغوص لعمق الواقع والإنسان .

يتناول القسم الثاني من الفصل سبعة روائيين حداثيين مثلت أعمالهم الرواية الحديثة -أبرزهم وولف ، وفوكنر ، وهمنغوي ، ود .هـ . لورانس ، ومادوكس فور ، وجويس- سواء بموضوعاتهم الروائية أو الأساليب الروائية ، أو النظرة التجديدة للواقع في خضم تطوره ، وتشظي الرواية إلى جهات مختلفة ، واستخدام الانطباعات وصيد الوقائع والحوادث الطارئة من أجل جعل الرواية أكثر اتصالا والتصاقا بالحياة ، وإعطائها طابعا حيويا جديًا متمثلا بواقع الشخصية أو نظرتها لهذه الواقع ، وتفاعلها معه . فالرواية عند لورانس على سبيل المثال ، أكثر تركيزا على فهم الجسد وغرائزه وتأثيراته على التعامل مع الذات

والآخر ، وهمنغوي في كونه أكثر بساطة ومباشرة . وتعني الحداثة وضوحا بسيطا مباشرا وحادا ، بعد أن سادت قناعة وقتا طويلا أن الرواية الحديثة تعني التعقيد . إذ يجب أن تكون الرواية أكثر خفة وأن تكون عارية بعد أن دُثِّرت . وقمة ما وصلت له الرواية الحديثة في رواية عوليس سواء بحبكتها إذ تبدو أشبه بلا حبكة أو أساليبها ولغتها ، والتركيز البؤري السردي على ستيفن وبلوم ، الشخصيتين الرئيستين في الرواية .

ما نستطيع الخروج به في فهم الحداثة الروائية ، هو التحرر من التعقيدات والقيود الماضية ، والنظرة التقليدية والبحث عن الجدّة والحداثة ، وتحديث الرؤى للحياة وماهية وهيئة مضيها وتقدمها ونقل هذه الرؤية الجديدة إلى الرواية من خلال الشخصيات ، وجعلها أكثر واقعية في طرح أو التعامل مع الذات والآخر والواقع ، ببساطة ووضوح ومـــــــــــــباشرة ، دون إثقالها بعناصر غير حية أو سرد لما هو غير ذي تأثير على الشخصية أو ذي صلة بالواقع . ولا يعني الانحياز نحو البساطة البدائية السذاجة ، بل البساطة التفكيكية لهذا الواقع وللنفس البشرية .

**

ما يلاحظ في الروائيين الذين مثلوا الرواية الحديثة وطوروها والذين يذكرهم جيسي هم الذين يكتبون بالإنجليزية فقط ، سواء أكانوا أمريكيين أو بريطانيين أو إيرلنديين ، وهذا ما يدفعني للتساؤل عن دور الرواية الفرنسية والألمانية ، لا أستطيع أن أعطي حكما أو رأيا نهائيا ، كون ما أملكه من معلومات يبقى في حيّز النقص وبحاجة إلى بحث وقراءة أكثر ، للوقوف على الأسباب الحقيقية لإقصاء كل ما هو غير ناطق بالإنجليزية .

**

يتناول الفصل الثاني من الكتاب موضوع الواقع وماهيته في الرواية الحديثة ، وهو فصل غني بالكثير من الشرح والأمثلة التي تُغني القارئ في تكوين صورة عامة للواقع وخاصة في النظرة الجديدة لهذا الواقع الذي يبدو أكثر دقة في تناول العادي والارتقاء به إلى اللا عادية ، وما اتسمت به الرواية الحديثة من خلال تفكيك النهايات وتهشيم الحبكة ، والتعبير عن الحياة اليومية العادية على نحو أكثر عمقا وإضفاء بعدٍ حيوي يجعل القارئ يشعر بالواقعيات على نحو أكثر دقة . إذ أصبح الواقع في الرواية الحديثة كما يُبينّ جيسي ماتز :

أنه لم يعد شيئًا خارجا عنا وينبغي للروائي وصفه ، بل بات عملية اشتباك مع الوعي (مجموعة أفعال شخصية ، أداء سيكولوجي ، شيء في حالة جريان من الصيرورة والتغيير) .

إذًا ، الواقع في الرواية الحديثة ، هو أكثر دقة وانغماسٍ مع الواقع الملموس الذي يعيش فيه الإنسان ، حيث يعمد الروائي الحداثوي على تفكيكه ومساءلة المُسلَمات ، واختبار الحقائق ، وعدم الالتزام بالطريقة التقليدية في التعامل ونقل الواقع إلى الرواية ، بل نقل الرواية إلى الواقع ، وخوض غمار التجربة الحياتية في الرواية ، واكتشاف الواقع بأدوات جديدة ، سواء على مستوى التعامل معه أو مع الحبكة أو تشعب الموضوع وتشتته ، وعدم الالتزام بهيكلية ثابتة عامة ، لا يعني الفوضى ، بل هو عدم التجانس والمفارقة والتهكمية التي امتازت بها الرواية الحديثة على مستوى الحبكة أو الشخصيات أو النهايات لتبدو أكثر شبها واتصالا بالواقع .

أما الفصل الثالث من الكتاب فهو عن الأشكال الجديدة للرواية الحديثة . كما أن للحداثة تأثيرٌ على الواقع الروائي مما أدى إلى ظهور تحديث للواقعية في الرواية ، فكان لازما أن يتغير

الشكل الروائي من الداخل في ثورة تحديثية على الشكل القديم ، وما يناقشه هذا الفصل من تحديثات التي طرأت واتسمت بها الرواية الحديثة ينقسم إلى أربعة أقسام : الأول هو اختفاء لشخصية البطل وظهور وما يسمى اللا بطل أو ضديد البطل **Anti-hero** في الرواية ، لتنفي الصفة القديمة التي تمتاز بها الشخصية الرئيسية بما تقوم به من إنجازات أو يطرأ عليها من تغييرات إيجابية أو تحمله من صفات سامية ، لتظهر شخصية الحديثة الرئيسة ، لتكون أكثر واقعية وانسجاما مع الحداثة التي شهدها العالم ، وليس شرطا أن تكون أفضل أو أسوأ من البقية ، لكن تحافظ على نفسها ، وتمردها ضد هذا العالم ، باغترابها أو ابتعادها عن محيطها ، الشخصية الفردانية التي لا تهتم بما يحيطها أكثر من أهميتها بذاتها . القسم الثاني يختص بالحبكة ، ومفهوم جديد للحبكة ، فلم تعد الحبكة تعني تغييرا في المواقف والشخصيات ، بل أصبحت في مدى الحفاظ على الأفكار والتوجهات ، والرغبات ، وعدم التخلي عما تروم إليه أو تؤمن به الشخصية . يقول جيسي : "فقد باتت الشخصيات في الغالب تنتقل من طور التناغم إلى طور التمرد الذي ينتهي في العادة لا بالتكامل السعيد مع المجتمع ، بل بالرفض الواسع -والمدمر أحيانا- للمجتمع" . القسم الثالث ما يخص السارد العليم الكلي المعرفة ، هو الآخر انتابه التغيير ، فقد كان السارد شخصا عليما بكل ما سيدور في الرواية ، وللشخصيات ، ونهايات الأحداث ، وقادر على الخروج من أي مأزق وله حلول لجميع المشاكل ، لكن في هذا العصر ، وفي خضم الحداثة والتطور المستمر من الذي له بإمكانه الإجابة عن كل هذه التساؤلات المتشككة والمظاهر المزيفة؟ يتساءل جيسي ماتز . هذا ما دفع الروائيين الحداثيين تجاه النظرة المتموضعة بؤريا **Focalization** ، من خلال التركيز على جانب محدد من الحياة تستطيع الشخصية إدراكه . ومن فوائد السرد المنظوري **Prespectival** (وهو سرد شخصية وجهة النظر -وهي الشخصية التي من خلالها

نتابع القصة أثناء القراءة-) التعددية إلى عدة وجهات نظر لشخصيات مختلفة في الرواية ، مكونة تعدد رؤى شبيهة بالسارد كلي المعرفة . كما في رواية الصخب والعنف لفوكنر . القسم الأخير وهو الذي شمل السرد الخاص بوعي الشخصيات ، فلا يمكن الاستمرار بسرد وعي الشخصيات ، بذات الطريقة التي تُسرد بها الشخصية من الخارج ، وكان للتطور السردي دوره التأثير في سرد الوعيمن خلال لغة خاصة والمنطق وتراكيب الجمل والهيكل العام للسرد ، يكون فيها تدفق الأفكار والجمل ، دون تدخل مباشر من السارد "وذلك بغية جعل السرد أكثر صدقية وخليقا حقا بكشف انفعالات العقل المختلفة" . تدفق تلقائي يُعطي بعدَ الذاتية في السرد الداخلي للمعلومات أو التداعي أو استرجاع الذاكرة للأحداث ، بدون قوانين أو انتظام ، وهي عملية نقل سردي لعشوائية الوعي وعدم تسلسل ما يجول في الذهن ، دون وجود ترابط بين ما يُفكَّر فيه -ما يسرد- من أمور مختلفة التي تبدو كأنها موضوع واحد ، كما في بعض مقاطع رواية عوليس .

يقول جيسي : "باتت الحياة الداخلية للأفراد في العالم الحديث فيضا وتمازجات سلسلة من الذكريات والإدراكات والرغبات التي تتدفّق في جريان لا ينقطع" .

يأخذنا جيسي ماتز في الفصل الرابع من الكتاب لمعرفة المعضلات الجديدة التي تواجه الرواية الحديثة التي تتمثل بعنصرين رئيسين هما التعامل مع الزمن ليس باعتباره خطا زمنيا واحد كما اعتادت الروايات أن تستخدمه في ترتيب زمني تتابعي (كرونولوجي) ، بل من خلال التعامل معه بطريقة مغايرة تشمل عدم الترتيب والقفز وإعطاء بعدٍ حيوي يضفي للزمن خصائصه سواء عند التعامل مع الماضي أو الحاضر ، والتركيز على الصعوبات في سرد الأحداث الماضية بطريقة زمنية منتظمة ومتسلسلة وأفضل مثال على هذا التحديث الزمني

في الرواية هي رواية البحث عن الزمن المفقود للروائي الفرنسي بروست الذي يُبينّ : "كيف أن الاستذكارات الواقعية أو الاسترجاع الحسي للماضي- يعتمد على جهد شخصي مكثف أكثر مما تواضع الناس عليه من قبل" . وهذا ما يُتعامل معه بخصوص الذاكرة أيضا ، إذ أصبح من الزيف أن تتعامل الذاكرة مع الأحداث بانضباط زمني خطي صارم ، دون مشكلات في التذكر أو التسلسل ، ما قامت به الرواية الحديثة هو التعامل مع الزمن بأسلوب أكثر واقعية مما كان عليه في الرواية وقت نشوئها . والـــــــــــتأكيد على تنافر الزمن الشخصي الداخلي مع الزمن الجمعي العام السائد . يمثل العنصر الثاني في معضلة تعاملت معها الرواية الحديثة وإن أقل من تعامل الروائيين الحداثيين من الزمن الروائي هو المكان ليس كأنه خلفية ثابتة في الرواية تدور فيه الأحداث ، بل جعلوه أكثر تماهيا في الرواية وأكثر تخصصا وتحديدا في تناول المكان في الوقت التي أصبحت فيه المدينة أكثر مساحة وتوسعا : "حيث يقف الروائيون الحداثيون بالضد من النزعة المادية الطاغية في الرواية لاعتقادهم أن التركيز المادي على الأشياء والبيئات يعمل على إبعاد الرواية عن المشهد الروائي" .

ومما قامت به الرواية الحديثة هو دفع "تفكيك الحس البدهي للأشياء" إلى مراتب أكثر تكاملا ، من خلال التكثيف في السرد الروائي وإصابة القارئ بالصدمة بعد أن سادت النظرة عن أن الرواية نافذة مطلة على العالم ، فعمد الروائيون الحداثيون إلى إنهاء هذه النظرة العادية والمعتادة إلى العالم .

ومما يُثار عن إيغال الرواية الحديثة في الصعوبة فيحدد ماتز الأسباب ويقسمها إلى ثلاث فئات هي : الصدمة و(التفكيك الحسي البدهي للأشياء) التي تختص بالتعامل مع الطريقة التي تقود فيها الصعوبة إلى اجتراح تغيير قسري صادم للقراء . والثانية تختص بالمحاكاة ، بما أن الحياة أضحت أكثر صعوبة فعلى الرواية أن تماثل الحياة في الصعوبة والتعقيد . والثالثة

تختص بالدوافع التي تنتمي إلى أجندة مختلفة ، ورأى الروائيون ضرورة وجود تباعد أساسي مع المرجعيات اليسيرة ، إذ شعروا أن الرواية لا يمكن أن تكتب باللغة العادية اليومية لأنها ستكون بشكل عادي من أشكال التواصل بين الناس .

الفصل الخامس ودور الرواية الحديثة في تناولها قضايا الواقع ، كالسياسة والإمبريالية والطبقية الاجتماعية والتعامل مع موضوع الجنسانية ، واستكشاف الحياة في مناطق كان يظن على الدوام أنها بعيدة وهامشية كما في روايات الغرب الأمريكي ، والوعي النسوي . خدمت الرواية الحديثة المصالح النسوية في مساعدة النساء في مقارعة الحبكات التقليدية للحياة الاجتماعية أو ابتكار أشكال تعبيرية جديدة عن الوعي النسوي . والتساؤل حول جدوى البقاء في السعي نحو التجريب الجمالي فقط أم المحاولة أيضا لإحداث تغييرات سياسية لصالح العرق الذي ينتمي له الكاتب . في هذا الفصل تناول متشعب للمواضيع التي عالجتها الرواية الحديثة ، ودخولها إلى محاكاة الواقع ومشاكله وكيفية الدفاع عن قضايا معينة أو كشف اللثام عن أخرى ، ولا بد أن يكون للرواية دورها الجدي والحقيقي مع ما يشهده هذا العصر من تطورات ومستجدّات وما جلبه من تغييرات سواء على المستوى السياسي والعسكري المتمثل في الإمبريالية الأوروبية في إفريقيا أو الهند ، والحقائق التي حاول بعض الروائيين مثل كونراد وإي . أم . فوستر الكشف عنها ، حول مساوئ الاستعمار التي تتنافى مع روح العصر والحضارة التي يُتحدث عنها والعمل بمقتضاها . وكذلك المواضيع التي تخص الطبقية الاجتماعية التي منحها ديفيد هربرت لورانس عبر الرواية الحديثة مفهوم (الوعي الطبقي) ، والمقاربة بين الطبقات محاولين عرض الفانتازيات العارية المجردة الخاصة بالثروات والامتيازات الطبقية ، كما في رواية غاتبسي العظيم لسكوت

فيتزجرالد . ويعرض جيسي ماتز الكثير من المواضيع التي تطرقت لها الرواية الحديثة وحتى أوقات الركود خاصة في العقد الثلاثيني من القرن العشرين والذي لم يشهد له شبيه من اضمحلال النثر التخيلي واستحالته أرض قاحلة ، مردفا دراسته لتطور النزعة الواقعية للرواية الحديثة بروايات مستعرضا القضية التي تناولتها كل رواية ، سواء على مستوى المدة الزمنية أو فكرة العمل أو منابع تأثّرها وتأثيرها الاجتماعي .

تحدث الفصل السادس من الكتاب عن مساءلة الحداثة ومراجعات لنصف قرن من الرواية الحديثة ، حيث جرَّ الروائيون الرواية من عليائها وجعلها تلامس الأرض الصلبة كما فعل روائيون كثيرون أمثال لورانس وجويس وهمنغوي وكاثر . وكما يقول لوكاش على الرواية الحديثة أن تنسق بين متطلباتها الجمالية الداخلية الجديدة مع الأشكال الجديدة مع المسؤولية المجتمعية . وكذلك الانفتاح أكثر على الأنماط الثقافية الدُنيا . إضافة لدور التقنية الحديثة وتداعياتها ومساهمتها في بعث أنماط إلهامية جديدة ، كما يجب على الرواية عرض الأشياء في الرواية الحديثة بدل الحكي عنها فقط أو ما يسمى بالنزعة الروائية المباشرة ، وهذا ما سعى إليه الروائيون بجعل الرواية محاكاة كاملة للواقع .
وشهدت حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ما استطاب تسميتة بحرب الطبقات (النزاع بين عالمين : العالم الطبقي للماضي مع العالم اللا طبقي للمستقبل) . والذي شهد ظهور حركات جديدة كجماعة الشباب الغاضب في بريطانيا وحركة جيل البِيْتز في أمريكا . ونشأت هذه الحركتين كما يُشير ماتز "حيث نشأت هذه الحركات في سياق ثقافي بدت فيه القيم الثقافية ممزقة أو منحّاةٍ بفعل تداعيات الحرب التي استلزمت جهدا حيويا لإعادة صياغة تغييرات جديدة تلائم حالة الاستياء السائدة ، وظهر هذا الموضوع الجدلي في أعمال

روائيين أمثال ليزلي بول وكينغزلي أميس وجاك كيرواك في أمريكا وبريطانيا" . ويقول ماتز "ومثلت حركة البيتز وجماعة الشباب الغاضب ثقافة جديدة مضادة لحقبة ما بعد الحرب ، وقد انبثقت البديلة لملء الفراغ الناتج عندما برهنت قيم الثقافة (الرفيعة) خواءها وافتقادها لأية أصالة بعد أن أضاعت البورجوازية التقليدية موضع أقدامها على الأرض ، ولما كانت الرواية -في الأساس- شكلا بورجوازي النشأة فإن انبثاق الثقافة المضادة تطلب إعادة تأثيث المشغل الروائي بطريقة تستلزم الجدية الكاملة وهذا هو السبب الكامت وراء ظهور روايات كُتّاب (البيتز) و(الجيل الغاضب) بذلك المظهر المختلف عن الرواية المألوفة من قبل .

وكان للنساء دورا في الجيل الغاضب والذي تمثل في رواية الناقوس الزجاجي لسيلفيا بلاث وروايات دوروسي ليسنغ ، "حيث تتشاركان الاستياء من الأدوار المفتوحة أمام النساء والمتاحة لهن ، وكذلك من التأثيرات الأيديولوجية الجنسية الشائعة على الحالات العقلية للنساء" .

وكان من تطورات الرواية الحديثة دخول الفلسفة الوجودية وكذلك النزعة الجنسانية في ميدان التجريب الروائي ، "استطاعت الرواية الفلسفية ، وبقدر يعتد به ، جعل (رواية الأفكار) وسيلة للتجريب مع الشكل الروائي (كما في الانعطافات الوجودية لدى بيكيت ، والحرية اللا مرئية لدى إليسون ، والنزعات الأخلاقية لدى مردوخ) . وهكذا تمكنت بهذا الفعل من دعم الرواية الحديثة وتوفير حل لمعضلاتها الإشكالية مع الواقع لأنها وفرت وسائل لبلوغ حس المسؤولية الذي تطلع إليه الكتاب الروائيون الحداثيون آنذاك" .

أما النزعة الجنسانية فقد سمح كُتّاب منتصف القرن العشرين للجنسانية بالتعبير عن نفسها في الرواية بعد أن أصبحوا أكثر تلامسا مع الحقائق اليومية ، ويستعرض ماتز بدايات النزعة الجنسانية في روايات عوليس وبطله بلوم ومـــــــــيوله المازوخية ، وظهورها بوضوح في روايات

ديفيد هربرت لورانس كما في رواية عشيق الليدي تشاترلي ، والتي مثلت فضيحة مدوية في العالم بعد تناولها المباشر والواضح لموضوع الرغبات الجنسية . وكذلك رواية (بئر الوحدة) لرادكليف هول وتناولها موضوع السحاقية ، ورواية لوليتا لنابوكوف والتي تدور حول الشذوذ الجنسي لبروفيسور ينخرط في علاقة جنسية مع طفلة .

يذكر ماتز : "في الروايتين الإيروتيكية (الجنسانية) والوجودية نحصل على مقاربتين اثنتين من المقاربات الجديدة نحو الواقع يمكن من خلالها للتجريب الروائي أن يتجذر في أساسيات الحياة الحقيقية" .

أما آخر تطورات الرواية الحديثة في منتصف القرن العشرين كان روايات الكومنويلثية (سُميت فيما بعد بروايات ما بعد الكولونيالية **postcolonial**) ، والتي مثلت الطور الفاصل بين روايات المضادة للإمبريالية مثلها كتُاب مثل كونراد وفوستر وحقبة كتاب ما بعد كولونياليين الذين طوروا مفاهيم ولغات سياسية جديدة تماما .

ومن أمثال هؤلاء الروائيين نيبول الحائز على جائزة نوبل للآداب ، وتشينوا إيتشيبي .

"الفضيلة الكبرى التي جاءت بها الرواية الكومنويلثية إلى ميدان الرواية الحديثة كانت التسويغ غير السابق للطموح الروائي في مواجهة الحداثة بأشكال جديدة ، وقد وفرت الرواية الكومنويلثية هذا التسويغ لأن الحداثة ربما ما كان ممكن الإحساس بها في أي مكان من العالم أكثر من الكولونياليات السابقة حيث كان التغيير الغامض ماهية كل وجع من أوجه الحياة هناك" .

الفصل السابع ورواية ما بعد الحداثة . أصاب الروائيون في النصف الـــــــــــــــثاني من القرن العشرين ، شعور بنضوب واستنفاد للرواية الحديثة ، مما أدى إلى شيوع نزعة جديدة ما بعد حداثية ، يعمل جيسي ماتز في هذا الفصل على تتبعها ، ومميزات التي اختلفت عن الرواية الحديثة بل جاءت تفكيكية ومضادة لكل صفات الرواية الحديثة ، سواء من خلال النظرة للواقع والسرد والحبكات والشخصيات واللغة الروائية وسيطا بين الواقع والرواية . عملت الرواية الحديثة وفق منطلقين رئيسين هما القدرة على تمثيل الواقع وعرضه وبذل الجهد من أجل هذا الهدف ، والآخر هو نتائج هذا الجهد وتأثيراته الطيبة سواء على مستوى الجمالية أو الحقيقة أو المنظورات الروائية ، وما قامت به رواية ما بعد الحداثة هو نسف هذين العاملين في الرواية الحديثة مع المحافظة على رغبة تجريب شيء جديد .

سعت رواية ما بعد الحداثة إلى إعادة النظر في تفكيك نزعة التعود البدهي للأشياء وتوظيف الوعي والتشظي ، وكذلك محاولة إيجاد حلول للمشاكل التي واجهتها الرواية الحديثة .

وما ميّز رواية ما بعد الحداثة هو العمل على جعل القارئ يعلم أن ما يقرأه هو عمل تخييلي بحت ، وليس هناك أي محاولة لإقناعه بواقعية العمل ، العمل الذي بين يديك هو تخيّل فقط ، حيث أصبح للسارد صوته الواضح الذي يسمعه القارئ ، دون أي محاولة لاخفائه أو تماهيه في السرد . كما في رواية الميتافكشن ما وراء القص **Metafiction** (هو شكل كتابة أدبية تؤكد بُنيته الخاصة بطريقة تجعل القارئ على علم تام بأنه يقرأ أو يشاهد عملا خياليا . والميتافكشن هو وعي الذاتي للغة والأدب من خلال الحكي القصصي والجذب المباشر أو غير المباشر لانتباه القارئ تجاه قضية أو فكرة معينة ، والتي تستخدم في مواضيع ساخرة أو تهكمية أو أداة لتقويض الأسس المتفق عليها في الرواية ، واستعراض العلاقة بين

الأدب والحياة والجمال والفن) التي منحتنا ساردين يفكرون في كيفية إخبارنا بحكاياتهم وقد يكون هؤلاء الساردون هم الكُتّاب أنفسهم .

هذه الصفة الفنية السردية الجديدة في إعطاء الكاتب أو السارد حيزا ودوراً ملموسا في الرواية ، من مميزات روايات ما بعد الحداثة التي جاءت بها الحقبة الجديدة من الرواية .

ويُبرز ماتز الفرق المفصلي بين الرواية الحديثة ورواية ما بعد الحداثة "هو أن الرواية الحديثة عملت كنافذة شفافة نطل منها على الوعي ، أما الروائي ما بعد الحداثي اهتم بتوجيه بؤرته صوب المداخلات السردية نفسها" .

كما وأن الرواية الحديثة عملت على تعزيز فكرة اللا بطل في الرواية ، فإن رواية ما بعد الحداثة عملت على ما هو أبعد من اللا بطل بل على لا إنسانية البطل (شخصية روائية تخيليية فقط) وكذلك عادت المواضعات التي تعارف الناس عليها في الرواية لكن بنظرة جديدة من خلال التسخيف لا الإقصاء والرفض ، وعودة هذه المواضعات بثوب جديد . ووفقا لعودة المواضعات صار ممكنا عودة الحبكة لا عاملا خاضعا لتلك المواضعات بل عامل تهشيم المواضعات في نهاية المطاف .

وسادت سمة المحاكاة الساخرة **Parody** في تناول قضايا العصر والمجتمع ولا يعني هذا عدم الجدية في تناول المواضيع لكن إضفاء روح الملاعبة والتسلية التي سعى الروائيون الحداثيون لجعل الرواية في مأمن عن التسليات الرخيصة والحبكات الساذجة التي كانت تطغى أحيانا على المشهد الروائي ، وسعت رواية ما بعد الحداثة إلى إنكار التفريق بين ثقافتين مرموقة وواطئة ، من خلال رفض أي تفريق جمالي بين الثقافتين كما يُشير ماتز .

كما تخلت عن الجماليات الثقافية الخالصة من خلال إدراج الفانتازيا واللا واقعية والمفارقة الطبيعية التي شددت الرواية الحديثة على الواقعية المباشرة والأساسية مبتعدة عن هذه المواضيع الجديدة التي سعت لتضمينها رواية ما بعد الحداثة ، من أجل أن تلمس تخوم روائية أبعد واستكشاف قدرات التخيّل الروائي .

إذاً ، رواية ما بعد الحداثة ، هي ثورة على الرواية الحديثة ، كثورة الرواية الحديثة على الأسس التي نشأت عليها الرواية ، وبعثها من جديد بأثواب لغوية وسردية وفكرية وواقعية جديدة ، جاءت رواية ما بعد الحداثة بتقويض الرواية الحديثة وإعادة تشكيلها لغويا وسرديا وفنيّا ، استجابة لمتطلبات العصر الذي يعيشه كتّابها . فما الذي يمنع من العودة إلى الرواية الحديثة أو الرواية ذات الأسس البدائية التي انطلقت منها ، أو القفز إلى روايات ما بعد بعد الحداثة ، أو روايات جديدة بأساليب وتعامل لغوي وسردي مختلف ، سواء مع الواقع أو القارئ أو قضايا العصر ومشكــــــــــــــلاته . يبدو العصر القادم للرواية غريب الملامح ومجهول ومتنافي مع العصور السابقة ، حيث التشتت أكبر والتمزق أكثر ، عصر الحروب الاقتصادية والتطور العلمي وغزو الفضاء واستغلال الأرض والبلدان على نحو أكثر قمعية وسرية ، تنبثق بأسماء وأشكال ومصطلحات لم تكن في الأمس معروفة ، هذا ما سيدفع الروائي والرواية إلى بناء جسور جديدة مع اللغة والسرد والواقع والقارئ من أجل تحديث الرواية وجعلها أكثر تناسبا وتوافقا مع الحياة الجديدة وفقا للمفاهيم التي ستِعرّف وتعرَف بها الحياة ، في خضم الفوضى والهجرات والحروب الثقافية والصراعات الأيديولوجية التي تجعل مصير البشرية على شفى حفرة من اللا شيء المستمر وانعدام المعنى الحقيقي لكل شيء .

الفصل الثامن من الكتاب والحداثة ما بعد الكولونيالية في الرواية في المناطق التي كانت خاضعة للاستعمار الأجنبي ، وهذا النوع من الرواية يمثل مرحلة الصراع الثقافي والحياتي مع بقايا الاستعمار وتشكيل ثقافي ذاتي كلي لهذه المناطق . وأنتجت أشكالا أدبية جديدة ، استثمرت من مرحلة الاحتلالات مادة خصبة في كتابة الرواية للتعبير عن الحياة المجتمعية والثقافية الجديدة التي تبلورت من جديد واستعادت ذاتيها ، وعملت على رتق الصدع الذي نشأ في مرحلة الاستعمار من أجل الالتحاق بركب العالم الجديد . انطلق الكتاب -كما يشير ماتز- من الموقع الطرفي المُهمّش إلى أخذ الريادة في رسم صور تُعبّر عن حال أممهم وثقافاتهم ومجتمعاتهم بعيدا عن سلطوية الاستعمار السياسية والثقافية ، لتصف الحالة التي كانت عليها الدول المستعَمرة والتطورات السلبية والإيجابية لحقبة ما بعد الاستعمار . استفادت الرواية ما بعد الكولونيالية من الرواية الحديثة ودورها في تفكيك الهيمنة الإمبريالية كما في أعمال كونراد وفوستر .

كما أدت لظهور روايات التعددية الثقافية (multiculturalism) ، حيث يعمل الروائيون خاصة ذوي الأصول المتعددة أو من يعيشون في بلدان غير بلدانهم ، على تعزيز قيم التعايش السلمي والتبادل الثقافي ، والاندماج في المجتمع ، والانتفاح على الآخر والتعرف على عاداته وثقافاته والقبول المتبادل بين أصحاب الثقافات المختلفة ، وهذا الموضوع الذي يستمر حتى يومنا هذا وهو مُثار جدل ونقاش لا ينتهي . يقول ماتز عن عظمة رواية التعددية الثقافية :

"التعددية الثقافية : فهي لم تكتف بقص حكايات الشعوب المهمشة فحسب بل منحتنا وسائل محاكاة ثقافية رائعة لتحقيق الرواية الخلاصية الحديثة . إن التشظي في أرواح الأقليات والمجتمعات المهمشة صار يعكس تشظي الحضارة الحديثة ذاتها بعامة ، . . ." .

***

وأنا أقرأ عن مصطلح رواية ما بعد كولونيالية ، والتي اعترض البعض سابقا على تسميتها بالرواية الكومنويلثية لاقترانه بالامبراطورية البريطانية ، والتي لم تحتفِ بتوصيفها الوحيد المشروع والمشخّص له إلا بعد تسميتها بـ (ما بعد الكولونيالي **Postcolonial**) كما يذكر ماتز في نهاية الفصل السادس من كـــــــــــــتابه . أجد أن تسمية الرواية في حقبة ما بعد الكولونيالية ، نوع من الإمبريالية الثقافية التي تعمل على إبقاء هيمنة دول الاحتلال على الدول التي كانت تحتلها ، لكن هذه المرة بدل الوجود العسكري ، تعمل على تأطير واحاطت الثقافة والأدب في مصطلح تابع للاحتلال ، وكأن الاحتلال بوجوده أو عدمه ، له أهمية وفائدة ولا يجب الخروج عنه ، وهذا الأمر الذي يتنافى مع روح الحضارة وتقبل الآخر ، ويتنافى أيضا مع روايات (ما بعد الكولونيالية) التي تعمل على تشكيل وتكوين وبلورة أسسها الثقافية والأدبية الخاصة والكتابة عن ذاتها بعيدا عن تداعيات الاحتلالات ومساوئها ، وعدِّ حقبة الاحتلال مرحلة فاصلة لا من أهميتها في تغيير مسار أمة من الأمم ، بل في إعادة التجمع حول ذاتها واحتضان مبادئها وثقافتها وتراثها وفلكلورها وحضارتها . إضافة إلى ذلك فتسمية ما بعد الكولونيالية ، أراها تزويقا مجوفا من المترجمين ونقحرة فالواجب ترجمتها إلى رواية ما بعد الاستعمار وإبقائها في معناها الأصلي دون نقحرة لكلمة **Colonialism** وخاصة أن كلمة استعمار تفي بالمعنى المطلوب تماما دون نقصان . لكن يبقى السؤال ما المصطلح الذي يجب استخدامه لهذا النوع من الروايات؟ لا أفضل من استخدام مصطلح يفي الشعوب حقها ويعطي للروايات أبعادها الجوهرية الواضحة والمستحقة والحقيقية ، وهذا المصطلح هو **Post - Independence Novel**

روايات ما بعد الاستقلال –وهو ذات الاسم الذي يُستخدمه البعض في وصف رواية ما بعد الاستقلال الهنـــــــــــــــدية الإنجليزية التي تحاكي حقبة ما بعد الاستقلال – **Post-independence Indian English Fiction** – ، لما في كلمة استقلال من معاني الحرية والذاتية والتحرر من ظلم وانزياح أثقال جثمت على صدر حياة هذه البلدان .

***

يختتم الكتاب باستنتجات وقراءات لوضع الرواية الحديثة أو المعاصرة أو رواية ما بعد الحداثة وما بعد "الكولونيالية" ، ومواضيعها المتنوعة ما بين الانفتاح على الآخر والتعددية الثقافية ، والعولمة وعالم ما بعد الكولونيالية أو ما بعد القومية ، عالم اليوم الذي يبدو إلى أنه أكثر قربا واتصالا بين أجزائه المختلفة والمتباينة عرقيا وثقافيا ودينيا وحضاريا أكثر من أي وقت خالٍ ، كل هذه المواضيع فرضت نفسها على الرواية وألقت بظلالها على الروائيين من أجل ظهور تحديث جديد للرواية سواء في تعاملها مع الواقع أو قضاياه أو حتى لغة التواصل بين الواقع والقارئ ودور الكاتب الوسيط بين الاثنين . وما جلبته التكنولوجيا من تطورات وقفزات تقنية وما دخل إلى الرواية من خلال ما بات يُسمى بالرواية الرقمية **Digital Novel** واستثمارها للتقنية الرقيمة في سرد الرواية ، من خلال الروابط المتشعبة **Hyperlinks** منشئةً نوعا جديدا من النصوص السردية هي النصوص المتشعبة **Hypertext** والنص الفائق وهو الشكل الروائي الجديد في الفضاء السيرباني ، وخلق أنواع جديدة من الحبكات والنهايات المفتوحة أو اللا نهايات لتبقى الرواية في فضاء متجدد ، شبيه بالحياة ، وإدخال الرقمية كالفديو والصوت والصورة والذكاء الاصطناعي في

بُنية الرواية المعاصرة الحديثة ، وكذلك جعل النص تفاعليا ، يشترك فيه أكثر من كاتب أو حتى دخول القارئ له من أجل رواية أكثر حداثة وتجددية ، لكن الأمر يبقى في حدود الهيكل العام للرواية وطريقة التنقل من حدث إلى آخر ، يفقد فيه الكاتب الشيء الكثير من مميزات التحكم والسيطرة في خط سير الرواية أو تنقلاتها ، ويُخرج الرواية من المنظور الإنساني إلى المنظور الآلي .